La bottega del sacro di Tiburzio Donadon:
il maestro e Giancarlo Magri, l'ultimo garzone

La bottega del sacro di Tiburzio Donadon:
il maestro e Giancarlo Magri, l'ultimo garzone

A cura di: Roberto Castenetto

Archivio fotografico: Giancarlo Magri, Elio e Stefano Ciol, Angelo Crosato, Riccardo Viola

Testi di: Roberto Castenetto, Angelo Crosato, Fulvio Dell'Agnese, Giancarlo Magri, Bruno Fabio Pighin

Progetto grafico: Bonus Media, Maniago (Pn)

Stampa ed edizione: Lito immagine, Rodeano Alto di Rive d'Arcano (Ud)
IBSN 9788897377238

Con il patrocinio e il sostegno di:

Con il contributo di:

Prima edizione: dicembre 2013

Il Comune e la Provincia di Pordenone, negli ultimi anni, hanno dedicato grande attenzione alla pittura di Tiburzio Donadon e di Giancarlo Magri, anche in considerazione del contributo da loro apportato nel campo del restauro e quindi nella salvaguardia del nostro patrimonio artistico. Al primo la Provincia di Pordenone ha dedicato, nel 2005, la mostra *L'Officina degli Angeli. Tiburzio Donadon pittore e restauratore (1881-1961)*, a cura di Paolo Goi, mentre al secondo è stata dedicata la doppia esposizione *Giancarlo Magri, fra pittura e restauro*, a cura di Angelo Crosato e Stefano Aloisi, realizzata nella sede espositiva della Provincia e nel Convento di San Francesco, agli inizi del 2011. Quest'ultima iniziativa è stata promossa dal Centro culturale "Augusto Del Noce", che ora presenta un nuovo evento, in cui il maestro Donadon e il discepolo Magri vengono accostati per la prima volta, al fine di far vedere sia gli elementi di continuità, sia quelli di profonda diversità.

Si tratta di un contributo importante, che cade nell'anno del cinquantesimo anniversario dell'apertura del Concilio Vaticano II, e che pertanto assume significati non solo artistici ma anche morali e spirituali. In momenti molto difficili per le nostre comunità è importante guardare a chi ha saputo in questi anni spendersi nella ricerca della bellezza autentica, nella coscienza che, come ha scritto Benedetto XVI, «se accettiamo che la bellezza ci tocchi intimamente, ci ferisca, ci apra gli occhi, allora riscopriamo la gioia della visione, della capacità di cogliere il senso profondo del nostro esistere, il Mistero di cui siamo parte e da cui possiamo attingere la pienezza, la felicità, la passione dell'impegno quotidiano».

L'Assessore alla cultura del Comune di Pordenone
Claudio Cattaruzza

L'Assessore alla cultura della Provincia di Pordenone
Nicola Callegari

Leggevo qualche giorno fa il discorso tenuto da Papa Benedetto XVI agli artisti convocati il 21 novembre 2009 nella Cappella Sistina, a Roma, richiamando un analogo e importante incontro il 7 maggio 1964 nello stesso luogo tra Papa Paolo Vi e gli artisti.

E diceva Papa Benedetto verso la conclusione: «*Cari Artisti, vorrei rivolgervi anch'io, come già fece il mio predecessore, un cordiale, amichevole ed appassionato appello. Voi siete custodi della bellezza; voi avete, grazie al vostro talento, la possibilità di parlare al cuore dell'umanità, di toccare la sensibilità individuale e collettiva, di suscitare sogni e speranze, di ampliare gli orizzonti della conoscenza e dell'impegno umano. Siate perciò grati dei doni ricevuti e pienamente consapevoli della grande responsabilità di comunicare la bellezza, di far comunicare nella bellezza e attraverso la bellezza! Siate anche voi, attraverso la vostra arte, annunciatori e testimoni di speranza per l'umanità!*».

E mi sembrano davvero parole stupendamente adatte per ricordare un artista che ha lasciato tanti segni inconfondibili e significativi della sua arte di pittore in tante nostre Chiese: Tiburzio Donadon. E accanto a lui, l'ultimo suo collaboratore ("l'ultimo suo garzone", come indicato nel titolo della mostra), cioè Giancarlo Magri.

E una mostra, con conseguente pubblicazione, per questi due artisti, mi pare davvero dovuta e atta a ricordarli e farli conoscere anche alle nuove generazioni.

Riguardo al Donadon, ho potuto di recente ampliare la mia conoscenza attraverso un libro sull'Architetto Domenico Rupolo: vi è stata una proficua e larga collaborazione tra i due in tante opere di carattere sacro, ma anche in ambito civile.

E invece relativamente all'artista e restauratore Giancarlo Magri, sono felice di conoscerlo personalmente da molti anni e mi sento onorato della sua amicizia nei miei confronti, e anche dalla lunga collaborazione da lui avuta, pure nell'ambito della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra.

Ben volentieri quindi partecipo con questa breve nota all'evento programmato di una Mostra al Convento di San Francesco in Pordenone tra il 7 dicembre 2013 e il 25 gennaio 2014.

Il presidente Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e i Beni Culturali
Direttore Ufficio Diocesano Arte Sacra e Beni culturali
Mons. Remigio Clozza

... il maestro e Giancarlo Magri, l'ultimo garzone

... il maestro e Giancarlo Magri, l'ultimo garzone

Introduzione

Se dell'eterne idee
L'una sei tu, cui di sensibil forma
Sdegni l'eterno senno esser vestita,
E fra caduche spoglie
Provar gli affanni di funerea vita;
……
Questo d'ignoto amante inno ricevi.
(G.Leopardi, *Canti*, Alla sua donna)

La bellezza, come fenomeno o manifestazione di ciò che diventa
oggettivo, è essenzialmente legata alla luce, perché tutto ciò che si
manifesta si manifesta grazie alla luce, come attesta l'Apostolo:
«... perché tutto ciò che appare si manifesta per la luce» (Ef 5, 13a),
in essa si scioglie e si trasforma in luce, come dice di nuovo
l'Apostolo: «... perché tutto ciò che è manifesto è luce» (Ef 5, 13b).
Quindi se la bellezza è il rivelarsi e il rivelarsi è luce,
la bellezza è luce e la luce è bellezza.
(P. A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, Lettera IV, La Luce della Verità)

In occasione della chiusura del Concilio Vaticano II, l'8 dicembre 1965, Paolo VI si rivolse agli artisti con queste parole: «Il mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che infonde la gioia nel cuore degli uomini, è il frutto prezioso che resiste all'usura del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione. E questo grazie alle vostre mani». Dopo cinquant'anni non si può certamente dire che l'arte e in particolare l'arte cristiana abbiano avuto una nuova fioritura. Come ha scritto il cardinale Joseph Ratzinger, nel messaggio per il Meeting di Rimini del 2002, «l'arte cristiana si trova oggi (e forse già da sempre) tra due fuochi: deve opporsi al culto del brutto il quale ci dice che ogni altra cosa, ogni bellezza è inganno e solo la rappresentazione di quanto è crudele, basso, volgare, sarebbe la verità e la vera illuminazione della conoscenza. E deve contrastare la bellezza mendace che rende l'uomo più piccolo, anziché renderlo grande e che, proprio per questo, è menzogna. Chi non ha conosciuto la molto citata frase di Dostoevskij: "La bellezza ci salverà?". Ci si dimentica però nella maggioranza dei casi di ricordare che Dostoevskij intende qui la bellezza redentrice di Cristo».

L'importanza della questione deve dunque rendere attenti a riconoscere e valorizzare quelle esperienze che hanno saputo veicolare messaggi e stili fedeli alla grande tradizione figurativa sviluppatasi nei secoli passati e nello stesso tempo nuovi nel linguaggio estetico. Una di queste esperienze è certamente quella sviluppatasi a Pordenone nella bottega di Tiburzio Donadon (1881-

1961)[1], una vera e propria fucina di pittori, diventati poi protagonisti dell'arte locale e non solo, come ad esempio Armando Pizzinato e Giuseppe Ragogna. Ad essa è dedicata la presente esposizione, che intende far vedere come l'impegno di Donadon nell'arte sacra abbia trovato continuità in Giancarlo Magri, il suo ultimo garzone. La saldatura esistente tra il Donadon, senza dubbio legato a forme espressive non più continuabili dopo gli anni Cinquanta, e Giancarlo Magri, che, raccogliendo il testimone del suo maestro, proprio in quegli anni ha saputo rinnovare simboli e temi della tradizione, può aiutare a capire un po' di più la difficoltà odierna nella rappresentazione del Mistero: una difficoltà che evidentemente ha radici profonde, in quella che viene sempre più chiaramente delineandosi come una emergenza che riguarda l'uomo stesso, in tutte le sue espressioni. La mostra non ha la pretesa di offrire soluzioni semplicistiche per definire che cosa sia l'arte sacra oggi, ma vuole solamente proporre una lunga esperienza di pittura, durata ben cento anni, che può essere utile per favorire quell'incontro tra l'arte e la fede, così fecondo nella storia e più volte auspicato nei messaggi e nei discorsi agli artisti di Paolo VI, Giovanni Paolo II e Benedetto XVI.

Il Centro culturale "Augusto Del Noce" ha dedicato all'opera più che sessantennale di Giancarlo Magri due importanti rassegne: nel 2008 "*Giancarlo Magri. La mia terra, la mia gente. 1953-1968*"[2], incentrata sulla prima fase della sua pittura e in particolare sulle vedute di Pordenone e Cordenons, e, nel 2012, "*Giancarlo Magri, fra pittura e restauro*"[3], poi riproposta in varie località della Destra Tagliamento, in cui è stato raccontato tutto il percorso pittorico dell'artista pordenonese, sia nel campo del restauro sia nella sua produzione personale. Con la presente esposizione si è voluto andare in un certo senso alla radice della sua arte, ovvero da una parte al lavoro nella bottega del suo maestro, nel catalogo puntualmente ricostruito da Angelo Crosato, dall'altra a quel filone di arte sacra, che pare essere la cifra vera della pittura di Giancarlo Magri, la cui lettura complessiva è stata qui affidata alla penna esperta di Fulvio Dell'Agnese. Per testimoniare il lavoro della bottega di Donadon si è deciso di mostrare per la prima volta buona parte dei bozzetti e dei suoi disegni preparatori, fondamentali per capire meglio la grande produzione artistica del pittore di Motta di Livenza, disseminata nelle chiese del Friuli e del Veneto, mentre per l'arte sacra di Magri è stata esposta buona parte della sua produzione pittorica non legata alla committenza ecclesiastica, fino alle ultime opere, ispirate dalla celebrazione dei cinquant'anni del Concilio Vaticano II. Una serie di pannelli documentano poi il lavoro svolto da Magri nelle chiese della Diocesi di Concordia-Pordenone. Il catalogo è arricchito ulteriormente da un contributo di Bruno Fabio Pighin, che ripercorre l'impegno del Cardinale Celso Costantini nella promozione dell'arte sacra, molto importante per capire il contesto in cui operò Tiburzio Donadon, la cui figura umana e artistica rivive invece nella testimonianza scritta da Giancarlo Magri, come memoria del proprio maestro.

---

[1] *L'Officina degli Angeli. Tiburzio Donadon pittore e restauratore (1881-1961)*, a cura di Paolo Goi, Provincia di Pordenone-Fondazione Crup, Udine, 2005.

[2] *Giancarlo Magri. La mia terra, la mia gente. 1953-1968*, a cura di Fulvio Dell'Agnese, Edizioni Biblioteca dell'Immagine-Centro culturale "Augusto Del Noce", Pordenone, 2008.

[3] *Giancarlo Magri, fra pittura e restauro*, a cura di Stefano Aloisi e Angelo Crosato, Edizioni Litoimmagine-Centro culturale "Augusto Del Noce", Pordenone, 2012.

Volendo ripercorrere brevemente la carriera artistica di Giancarlo Magri, si può dire, con Vania Gransinigh, che «ha fatto della sua arte un modo per esplicitare la ricchezza del proprio mondo interiore fondato solidamente su principi etici ed estetici che sono in molti ad aver ormai dimenticato. Restauratore di professione, ha sempre avuto per la bellezza un rispetto quasi sacrale: sul territorio pordenonese non esiste opera d'arte che non sia stata da lui amorevolmente restituita a nuova vita in tempi più o meno recenti sin da quando, ancora ragazzo, era entrato nella bottega di Tiburzio Donadon, noto pittore decoratore nonché restauratore, che ebbe il merito di riconoscere in lui il talento del mestiere sviluppandone la devozione per il bello in tutte le sue forme»[4]. Il Donadon aveva naturalmente una mente ottocentesca, il suo era uno stile prettamente liberty, e in bottega, come ha confidato Magri stesso, non insegnava a disegnare ai suoi ragazzi: piuttosto offriva loro occasioni di apprendere con gli occhi, sia dai suoi lavori sia dai numerosi libri presenti. Così si imparava a macinare i colori, ad emulsionarli nei leganti adatti, a preparare i fondi per l'affresco e il mezzo fresco, a fare gli stampi in gesso, le patere in cartapesta, le dorature, ecc. I mezzi erano comunque pochi e Magri, per dipingere i primi quadri, si costruiva i telai con i resti di una falegnameria e i pezzi di tessuto ricavati da vecchie camicie o federe.

In anni in cui in Italia dominava il neorealismo, Magri riesce ben presto ad assimilare un linguaggio moderno, con un'attenzione al dato luminoso e al colore, che diventa mezzo di espressione del suo mondo interno fatto di sensibilità e attenzione alle piccole cose. Si allontana così nettamente dal suo maestro, ma anche dai modelli contemporanei. Del resto, secondo Vittorio Sgarbi, «i grandi pittori sono partiti dallo studio dei loro maestri per allontanarsi poi milioni di chilometri da quelle fonti e diventare assolutamente unici e incredibilmente distinti»[5]. Scrive sempre la Gransinigh che «all'inizio lo stile che caratterizza la sua pittura ce lo mostra sintonizzato su effetti postimpressionisti, nei quali il colore trionfa nel suggerire forme e volumi bagnati da una luminosità diffusa che a tratti intacca le masse per attribuire loro la levità del sogno»[6]. C'è infatti in Magri una grande attenzione alla luce e alle variazioni di colore da essa provocate nella realtà.

Dal 1958 Magri intraprende principalmente l'attività di restauratore, non tralasciando mai però quella di pittore, che rimane sempre la sua grande passione; nel 1960 inizia anche la propria pittura sacra, sempre incoraggiato e sostenuto da don Pietro Nonis, suo vero mentore, il quale, come ha scritto Fulvio Dell'Agnese, «non fa pesare al giovane artista il gap culturale che questi cerca voracemente di colmare negli anni di pratica in bottega, ma anzi lo aiuta a prendere coscienza dei propri mezzi espressivi. E nel contempo è uno tra i primi ad affidarsi al suo talento nelle vesti di restauratore, fin da quando è ancora aiutante di Donadon, procurandogli incarichi di sempre maggior rilievo nel contesto degli interventi - già allora problematici per rapporto fra risorse ed emergenze - di conservazione dell'arte sacra del territorio»[7]. Dopo avere assistito alle trasformazioni urbanistiche di Pordenone e avere documentato la scomparsa di interi pezzi della vecchia città e della sua campagna, alla fine degli anni Sessanta Magri va a vivere a Cordenons,

---

4 Ibidem, 7.

5 Vittorio Sgarbi, *L'ombra del divino nell'arte contemporanea*, Cantagalli, Siena, 2011, 61.

6 Vania Gransinigh, *Giancarlo Magri, fra pittura e restauro*, 7.

7 *Giancarlo Magri. La mia terra, la mia gente*, 67.

dove ha modo di osservare meglio anche la fine del vecchio mondo contadino. Significativa è la serie di tempere su carta del 1968, definite dalla critica come "espressionismo astratto". Magri è abile a sfruttare le trasparenze, tratta i fogli in modo tale da capire già l'effetto da ottenere. A tale proposito ha confidato recentemente: "Mi veniva spontaneo pensare prima, sceglievo colori e supporto perché già sapevo cosa sarebbe risultato fuori; il giornale è un supporto molto fragile, sotto il sole si sbiadisce, e basta un goccio d'acqua per rovinare tutto l'effetto…io sapevo questo e scegliendolo pensavo già alla protezione da dare al foglio". Le sue opere, ormai sempre più informali, conservano comunque delle forme percepibili. Perché in lui non c'è traccia del nichilismo che già allora dominava nell'arte. La sua pittura testimonia sempre la positività ultima del reale.

Lo stile di Magri si fa mutevole, moderno e al passo coi tempi, sempre caratterizzato dall'uso ottimale del colore; colpisce nei suoi quadri la luminosità e il tonalismo, tanto che da alcuni critici è accomunato alla pittura veneta. In Magri è ben evidente anche l'attaccamento al territorio. Dipinge quello che vede, quello che lo colpisce: una volta, tornando da un esposizione a Udine, notò in mezzo ai campi uno spaventapasseri, fermò la macchina, tirò fuori il cavalletto e iniziò a dipingerlo. Allo stesso tempo Magri si costruisce una sua indipendenza dalla critica e la sua forza sta proprio nel fatto di non piegarsi al mercato. Come dice lui stesso, "molti miei colleghi che avevano avuto fortuna con un determinato stile, avevano paura a cambiarlo perché pensavano di non riuscire più a vendere". Magri non si è sottomesso nemmeno alle mode, ma ha continuato per la sua strada, dimostrando di sapersi aggiornare e di sapersi confrontare con gli altri artisti che incontrava alle numerose esposizioni a cui partecipava. In Magri si percepisce la spontaneità senza ragionamenti formali, l'attrazione quasi pascoliana per le piccole cose che lo circondano.

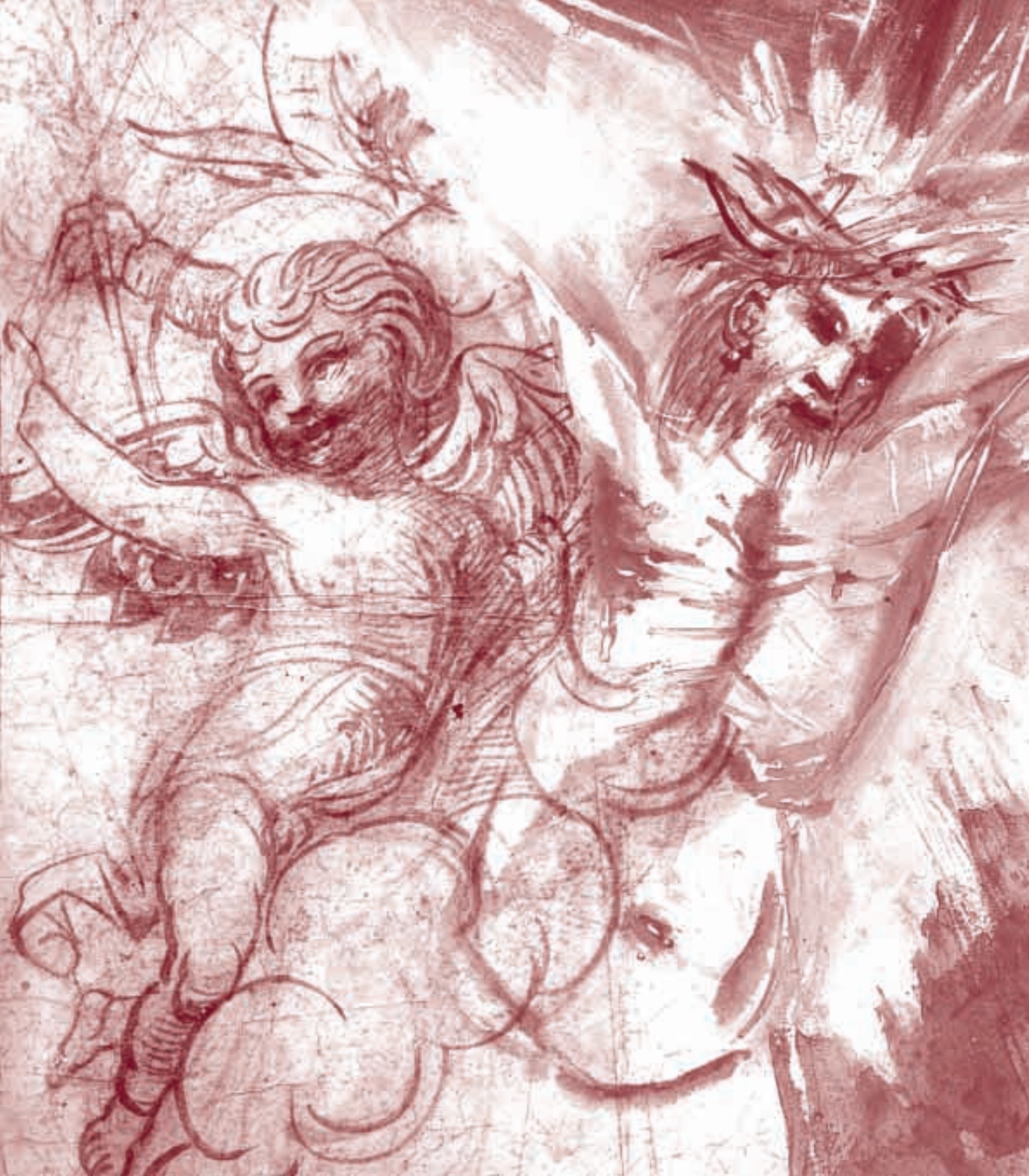
Riassumendo, possiamo riconoscere tre flessioni temporali nell'opera pittorica di Giancarlo Magri:

1. Sin dall'inizio la sua pittura è caratterizzata dallo stupore per la realtà. Il suo non è uno sguardo neorealista: lui non vuole rappresentare oggettivamente le cose. Viene impressionato dalle cose ed esprime la propria reazione rispetto ad esse attraverso la pennellata e il colore.
2. Vede la realtà trasformarsi, dagli anni Sessanta, diventare informe: ma lui cerca ancora la forma. La forma c'è, ma è nascosta, tra le righe del suo alfabeto perenne, costituito dalla luce e dai suoi colori.
3. La forma ritorna lentamente. Sono volti di donna e di Cristo, brani di paesaggi e di case. Non sono inganni, come dice Montale nella sua celeberrima poesia, inganni consueti di una realtà che in fondo è nulla. Sono segni di altro, perché le cose comunque ci sono e occorre spiegare la loro esistenza.

Se vogliamo andare alla radice di questo percorso artistico, dobbiamo riconoscere che fondamentale è stata la consuetudine con le opere sacre restaurate o da lui stesso dipinte. Ha scritto sempre Vittorio Sgarbi che «il rapporto tra gli artisti e l'arte sacra comincia a perdere il suo significato nel momento in cui non c'è più la committenza, che può stabilire qualunque cosa per qualunque artista, al di là della volontà e dell'istinto dell'artista stesso, il quale rimane nella propria dimensione poetica ma è vincolato all'iconografia. Quando a partire dall'Ottocento, l'iconografia

non è più vincolante per l'opera dell'artista e quindi la committenza non può più chiedere ciò che desidera, l'artista si muove verso una libertà creativa che apre un'interruzione del rapporto con l'arte religiosa, anche se non stabilisce la fine della religiosità o della fede dell'artista. In altre parole, l'artista può essere credente e può manifestare il suo credere in Dio anche e soprattutto nelle forme astratte, le quali però non trovano più la loro collocazione naturale all'interno di una chiesa, se non in casi rarissimi»[8]. Questo mutamento epocale è documentato anche dal passaggio di testimone tra l'arte di Tiburzio Donadon, ancora legata alla committenza ecclesiastica e alle sue richieste, e quella di Giancarlo Magri, in cui però la modernità della pittura non ha portato alla scomparsa della forma. Ciò ha facilitato indubbiamente il rapporto con la Chiesa, un rapporto in cui la libertà creativa ha saputo sposarsi con i vincoli tradizionali dell'iconografia. Forse si può dire che in Giancarlo Magri non c'è vera distinzione tra "arte sacra" e "arte profana", come non c'è separazione tra figurativo e informale. In tutte le sue opere domina lo stupore per la creazione e per la Redenzione, uno stupore che lui esprime artisticamente attraverso la luce pastosa che promana dai suoi dipinti, un po' come accade nelle vetrate delle nostre chiese, illuminate dal sole.

Roberto Castenetto,
Presidente del Centro culturale "Augusto Del Noce"

[8] Ibidem, p.63

Celso Costantini protagonista nell'arte sacra del secolo XX

«Mi piange il cuore al vedere lo stato miserabile nel quale spesso è ridotta quella che si dice arte religiosa. Perciò desidero da gran tempo che tra gl'italiani sorga un'arte modernamente cristiana; perché son sicuro che la calda luce dell'arte sacra giovi molto a illuminare le menti e a infiammare i cuori nella fede e nella carità»[1].

Queste affermazioni del cardinale Alfonso Capecelatro, Bibliotecario di Santa Romana Chiesa, scritte in una lettera indirizzata il 27 settembre 1911 a don Celso Costantini, delineano lo stato di decadimento in cui versava l'arte sacra agli inizi del secolo scorso ed esprimono l'auspicio di un suo profondo rinnovamento. Esse, non a caso, sono rivolte alla persona che già si annunciava essere il leader di un grande movimento, in grado di realizzare l'obiettivo indicato.

Il futuro cardinale, nato a Castions di Zoppola nel 1876, laureato sia in filosofia che in teologia alla Pontificia Università Gregoriana in Roma, era stato chiamato all'età di appena 25 anni a reggere la parrocchia della cattedrale di Concordia, ricca di vestigia archeologiche romane e paleocristiane, messe in luce grazie anche al suo vivo interesse per detto patrimonio e alle sue efficaci iniziative di valorizzazione dello stesso.

Egli palesò, inoltre, notevoli attitudini per la scultura, in virtù di un talento che chiama «un naturale istinto [...] represso durante gli studi ecclesiastici»[2], riemerso nel 1902-1903[3] e approdato alla creazione di oltre 40 opere in gesso, argilla, marmo e altro materiale. Una di queste opere, intitolata *Ecce Ancilla Domini*, fu premiata con la medaglia d'argento all'Esposizione Nazionale tenutasi a Venezia nel 1908[4]. Nel contempo don Celso decise di rinunciare alle ricerche filosofiche e teologiche programmate per riprendere «i vecchi studi di storia dell'arte»[5].

Frutto di questo impegno intellettuale fu un suo manuale assolutamente originale per concezione e destinatari, intitolato *Manuale d'arte per il clero*, pubblicato agli inizi del 1907 a Firenze. Prima di darlo alle stampe, Costantini fece pervenire il testo dattiloscritto a Papa Pio X, che lo apprezzò tantissimo, al punto da spedire all'autore una sua fotografia con la seguente dedica autografa: «Al diletto figlio Sac. Celso Costantini col voto che il suo lavoro di *Nozioni dell'arte* sia accolto con plauso dal Clero e ne faccia tesoro, impartiamo di cuore l'Apostolica Benedizione. Li 2 dicembre 1906»[6].

---

[1] Archivio Storico Diocesano di Concordia-Pordenone (=ASDCP), Fondo Celso Costantini, carteggio cronologico 1892-1912, lettera del Cardinale Alfonso Capecelatro a don Celso Costantini in data 27 settembre 1911.

[2] C. COSTANTINI, *Foglie secche*, edizione critica a cura di B.F. Pighin, Venezia 2013, 119.

[3] Si veda C. COSTANTINI, *Foglie secche*, 119, dove riporta una lettera spedita da Roma il 2 marzo 1904 di uno, non precisato, dei fratelli scultori Aurelj Cesare, Carlo e Pietro, il quale cita «le fotografie dei suoi lavori [di scultura]». Sommati i tempi richiesti per la composizione di più bozzetti modellati – eseguiti in periodi «che mi rimanevano oltre le occupazioni del ministero parrocchiale», come lo stesso Costantini afferma nella pagina indicata –, per le loro riproduzioni fotografiche, per la spedizione delle medesime istantanee, per la valutazione da parte dei destinatari, sembra inevitabile far risalire l'inizio dell'attività scultorea di don Celso a più di due mesi prima della data sopra riportata, vale a dire all'anno 1903.

[4] Di detta Esposizione si può vedere il *Catalogo delle opere componenti la Esposizione Nazionale d'arte sacra moderna e regionale antica, promossa dalla società delle arti edificatorie in Venezia*, Venezia 1908. La mostra espose 355 opere moderne, delle quali tre erano di Celso Costantini: *Ecce Ancilla Domini*, testa di anziano intitolata *Deus meus illumina tenebras meas* e altra testa di anziano intitolata *Delicta juventutis meae et ignorantias meas ne memineris Domine*.

[5] C. COSTANTINI, Foglie secche, edizione critica a cura di B.F. Pighin, Venezia 2013, 119.

[6] Fotografia di Pio X e la relativa dedica appaiono nel volume C. COSTANTINI, *Nozioni d'arte per il clero*, prima del frontespizio.

L'ampia e inusuale approvazione pontificia rende opportuna una breve spiegazione. Giuseppe Sarto, divenuto successore dell'apostolo Pietro nel 1903, si propose una riforma a vasto raggio nella Chiesa cattolica, includendo nel suo programma anche la promozione dell'arte sacra, per riscattarla dal degrado in cui versava. A tale scopo puntò principalmente sulla formazione dei futuri sacerdoti mediante un generale riordino previsto dal *Programma Generale di Studi*, documento approvato dal Sommo Pontefice ed emanato il 10 maggio 1907 dalla Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari.

Il piano degli studi citato elenca dodici materie obbligatorie, tra le quali figura "Archeologia e Arte Sacra", in precedenza non prevista nella preparazione del clero. La novità è ancora più rilevante se si considera che detto insegnamento fu prescritto, alla stregua degli altri undici fondamentali, per la durata di tutti quattro gli anni dei corsi teologici. È qui che si innesta l'apporto, non preordinato, ma risultato rilevante, di Celso Costantini nella formazione artistica voluta da Pio X per il clero. Il suo manuale, unico del genere, fu adottato nei seminari italiani come libro di testo per il nuovo corso di "Archeologia e Arte Sacra", registrando un grande successo nella diffusione e un'accoglienza generale estremamente favorevole della gerarchia ecclesiastica.

Costantini allargò la platea dei destinatari del suo pensiero artistico con la pubblicazione di un altro manuale per le scuole medie superiori, intitolato *Athena: Compendio di storia dell'arte*, edito a Firenze nel 1909. Questa seconda opera ebbe un successo impressionante giungendo all'undicesima edizione nel 1957. Essa fu impostata in due volumi dalla quarta edizione, avvenuta 1927, e da allora ebbe per coautore il fratello Giovanni, perché Celso, trovandosi stabilmente in Cina quale Delegato Apostolico, non riusciva a seguire le rielaborazioni editoriali richieste.

L'attività letteraria di Costantini proseguì nel 1911 con la monografia *Il Crocefisso nell'arte*[7], cui si aggiunsero numerose altre fatiche letterarie, in libri e articoli, che proseguirono sulla stessa linea contenutistica fino all'anno della sua morte nel 1958, quando venne alla luce il suo volume *In difesa dell'arte cristiana*[8].

Le benemerenze di Celso Costantini nel campo dell'arte sacra si svilupparono in forma sistematica, come dimostra il suo intervento al Congresso artistico tenutosi nel 1905 a Venezia, dove lanciò numerose proposte, tra cui quella di istituire una Commissione a tutela e promozione dell'arte sacra in tutte le circoscrizioni ecclesiastiche, come era avvenuto, per suo impulso, l'anno prima nella diocesi concordiese con la costituzione della «Commissione sull'Arte ed Edilizia Sacra»[9], che risulta essere la prima del genere in Italia.

Seguendo la linea suggerita dal futuro cardinale, Pio X dispose da pubblicazione, da parte della sua Segreteria di Stato, di una circolare indirizzata il 12 dicembre 1907 all'Episcopato italiano, nella quale si affermava: «L'urgente necessità di assicurare e regolare la conservazione degli archivi, dei monumenti ed oggetti d'arte custodita dal clero»[10]. Tra le disposizioni del Romano Pontefice riportate nella stessa circolare figuravano le nomine di due Commissari diocesani, uno per i documenti e l'altro per i monumenti, e di una Commissione di competenti ecclesiastici e laici per

7 Il volume fu pubblicato dalla Libreria Salesiana, Firenze 1911.

8 L'opera fu pubblicata a Milano nel 1958 per i tipi di Beatrice d'Este.

9 C. Costantini, *Nozioni d'arte per il clero*, 272-273. Il suo manuale riporta il regolamento dell'organismo diocesano citato.

10 Secretaria Status, «De Commissariatu dioecesano costituendo pro tuendis documentis ac monumentis a clero asservatis in Italia», ASS 41 (1908) 67-69. Il documento è firmato dal Cardinale Merry del Val.

coadiuvarne l'opera. Il medesimo testo così proseguiva: «Da parte sua il Commissariato si darà premura di raccomandare la diffusione di opportuni manuali, come anche di sunti di brevi norme pratiche per lo stesso scopo»[11]. Pare chiaro il riferimento indiretto al manuale appena pubblicato da Celso Costantini con la dedica di Pio X, anche perché allora non esistevano sintesi del genere in Italia.

Nozioni d'arte per il clero conteneva, tra le sue numerose proposte, quelle di attivare misure di vigilanza su beni culturali ecclesiastici e di fondare musei o esposizioni permanenti di Arte Sacra. Ma non faceva ancora balenare l'importante iniziativa di Costantini sulla quale ora ci soffermiamo.

L'idea di fondare in Italia un sodalizio che raccogliesse quanti – artisti, architetti, scrittori ed ecclesiastici interessati – intendevano promuovere l'arte cristiana balenò nella mente di don Celso già nel 1904, come ci testimonia lo scultore veneziano Vincenzo Cadorin[12]. L'ideatore dell'impresa ponderò attentamente i suoi aspetti problematici e poi passò alla sua fase di attuazione negli anni 1911-1912. Egli aveva ben chiari alcuni punti: il sodalizio per la promozione dell'arte cristiana doveva nascere non in una oscura provincia, ma a Milano, in modo da darle un respiro nazionale; doveva fare perno su alcuni punti programmatici condivisi dal numero più grande possibile di operatori in campo artistico; doveva avere il sostegno dell'autorità ecclesiastica a tutti i livelli, senza il quale sarebbe stata condanna al fallimento.

Seguendo questo tracciato, e forte del sostegno di Papa Pio X, dell'arcivescovo di Milano cardinale Andrea Carlo Ferrari e di un larghissimo consenso di autorità civili ed ecclesiastiche, Celso Costantini costituì nell'ordinamento del Regno d'Italia la *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*. Il relativo atto notarile[13] del 24 ottobre 1912 fu redatto nella capitale lombarda, dove vide pure la luce, nel mese di gennaio 1913, la rivista *Arte Cristiana*[14], diretta da don Celso fino alla sua partenza per la Cina nel 1922 e poi da suo fratello don Giovanni. Detto periodico ha celebrato il suo primo secolo di vita nel 2013.

Il cammino avviato dalla nuova *Società* e dall'omonima rivista non fu facile. Ma il loro padre fondatore si dimostrò capace di disinnescare le mine sparse sul suo percorso dagli alfieri della lotta contro il modernismo, da dissidi tra artisti e dallo scoppio della grande guerra 1915-1918. Il tragico conflitto si trasformerà, tuttavia, in una favorevole opportunità per la causa portata avanti dal Costantini: grazie alla notorietà da lui raggiunta in campo nazionale, fu nominato conservatore della splendida basilica di Aquileia nel 1915 e direttore del museo archeologico nello stesso illustre sito nel 1919, incarichi che gli valsero nel 1926 la cittadinanza onoraria del comune erede dell'antico patriarcato, ora estinto. Sempre nel 1926 il comune di Pordenone – che nel 1956 gli

11 SECRETARIA STATUS, ASS 41 (1908) 68-69.

12 La rivelazione suddetta è contenuta in una lettera scritta il 28 giugno 1911 da Vincenzo Cadorin a Celso Costantini, pubblicata in B.F. PIGHIN, *Il ritratto segreto del Cardinale Celso Costantini in 10.000 lettere dal 1892 al 1958*, Venezia 2012, 42-43.

13 Presidente onorario dell'Associazione appena costituita fu il cardinale arcivescovo di Milano Andrea Ferrari, mentre il presidente effettivo di essa fu il marchese Filippo Crispolti, giornalista, direttore de *L'Avvenire* di Bologna e uomo politico italiano. Il Comitato Direttivo del sodalizio era composto da nove membri, i cui nomi, oltre a quello dello stesso Crispolti, erano i seguenti: Cecilio Arpesani, Luigi Cavenaghi, Ponziano Loverini, Edoardo Collamarini, Serafino Ricci, Eugenio Bellosio, Celso Costantini e Oreste Pantalini. Il Giurì artistico era formato da Domenico Trentacoste, Domenico Rupolo, Cecilio Arpesani, Biagio Biagetti, Leandro Ozzola, Aleramo Cravosio, Pietro Veneroni.

14 Il primo numero di *Arte Cristiana*, rivista mensile illustrata, porta la data del 15 gennaio 1913 e l'indicazione sia della sua direzione con sede a Venezia sia della sua amministrazione con sede a Milano.

assegnerà la cittadinanza onoraria – gli conferì un diploma finemente realizzato dall'artista Tiburzio Donadon.

La missione del primo Delegato Apostolico in Cina (1922-1933) non segnò una pausa nel suo impegno nel rinnovamento dell'arte sacra. Anzi si verificò il contrario. Nel suo viaggio verso il più grande Paese del mondo l'arcivescovo Celso narra un fatto emblematico: il 25 ottobre 1922 mentre costeggiava l'isola di Colombo (attuale Sri Lanka), scorse sullo sfondo la guglia gotica di un campanile; ebbe una ferita al cuore e scrisse: «Confesso che queste forme architettoniche, che qui si sentono esotiche e false, offendono la mia sensibilità di amatore di cose di arte e turbano la mia anima di Missionario»[15].

Grazie soprattutto alla sua strategia, finì l'esportazione coloniale di modelli europei in architettura, scultura, pittura e musica, per lasciare spazio a realizzazioni artistiche, in ambito cattolico, che fossero in sintonia con la sensibilità indigena. In proposito Celso Costantini compì una rivoluzione: riuscì a inculturare, anche mediante l'arte sacra, la fede cristiana nella insigne civiltà del Celeste Impero.

Quando fu segretario della Sacra Congregazione di Propaganda Fide (1935-1952), egli fece applicare questo modello a raggio universale. Il seme lanciato conteneva il DNA costituito dal rapporto "Arte - Fede - Culture" e trovò un terreno fertile nei cinque continenti del nostro pianeta.

Pio XII lo pose a capo della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia nel 1956, alla morte del fratello arcivescovo Giovanni, che fu primo presidente di essa, perché la sua istituzione fu proposta e tenacemente voluta dal Porporato pordenonese. Per Papa Pacelli, i consigli di Celso Costantini in materia artistica era considerati "legge". Anche per questa ragione egli poté esercitare un'enorme influenza in tante opere monumentali, tra cui meritano una citazione i progetti di numerose basiliche in Terra Santa, di pitture nel Parlamento indiano, di Via della Conciliazione e dell'Eur a Roma.

Le sue idee ispiratrici sono racchiuse in un circolo virtuoso, ora facilmente accolto, ma sconosciuto un secolo fa: la Fede produce Cultura e l'Arte, se radicata nella Cultura di un popolo, esprime la Fede. Questi principi furono pienamente recepiti dal concilio Vaticano II e sono diventati patrimonio comune di tutta la Chiesa.

In conclusione, penso che si possa affermare, senza tema di smentita, che nessun uomo del secolo XX abbia avuto tanta influenza sulla valorizzazione di un'autentica arte cristiana, quanta ne esercitò il Cardinale Celso Costantini.

Bruno Fabio Pighin,
Professore ordinario della Facoltà di Diritto Canonico di Venezia
Direttore dell'Associazione "Amici del Cardinale Celso Costantini"

[15] C. Costantini, *Con i missionari in Cina (1922-1933): memorie di fatti e di idee*, vol. I, Roma 1946, 18.

I richiami dell'antico e il fascino del liberty

Angelo Crosato

Tiburzio Donadon

Nato a Motta di Livenza il 7 luglio 1881 (e deceduto a Pordenone il 31 marzo 1961), attratto dal mondo dell'arte sin dalla giovane età, frequentò alcuni corsi di disegno e di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. In quel periodo si formò nell'attività di pittore e di decoratore, accostandosi anche alla pratica del restauro.

Ritornato a Motta di Livenza iniziò ad operare nel campo del restauro. Nel 1906 ebbe l'incarico dalla Soprintendenza di intervenire per la conservazione ed il ripristino di alcuni affreschi dell'Abbazia di Sesto al Reghena. Il lavoro fu eseguito anche con la collaborazione del concittadino Domenico Prosdocimo, pittore. Successivamente si trasferì a Pordenone ove aprì in via Cavallotti uno studio/laboratorio. Fino agli anni Cinquanta tale "bottega", che fu frequentata contemporaneamente da più allievi (tra i quali spicca il nome di Armando Pizzinato), consentì la formazione di numerosi pittori e restauratori che operarono nel territorio tra Friuli e Veneto. Tra gli altri si citano: Giuseppe Buzzi, Giuseppe Ragogna, Gino Marchetot e, ultimo "garzone" in ordine di tempo, Giancarlo Magri che diede continuità, con linguaggio, stile e forme autonome e personali, secondo la propria indole e le ispirazioni del suo tempo, a molte realizzazioni di opere d'arte sacra e profane.

Attività di restauro

Per quasi mezzo secolo Donadon si dedicò all'opera di restauro (provvedendo anche allo stacco di affreschi, a quei tempi lavoro particolarmente rischioso per le tecniche impiegate) nei territori tra Veneto e Friuli. Ovviamente gli interventi di ripristino e di risarcimento estetico furono effettuati secondo le metodologie allora note che quasi sempre consistevano, dopo le operazioni di pulizia e consolidamento, nelle integrazioni pittoriche delle lacune mediante estese ridipinture. Era consueto in quegli anni intervenire anche con ricostruzioni di porzioni mancanti, al fine di ridare all'opera le proporzioni e l'omogeneità originarie.

Doveroso è ricordare che l'artista nella sua lunga attività ha portato alla luce numerose opere d'arte e dipinti, soprattutto ad affresco, celati sotto superfici nel tempo modificate o sotto intonacature che da secoli li coprivano. Un esempio è dato dalla riscoperta, avvenuta alla fine degli anni '30, della grande *Resurrezione* ad affresco (inizi del XVI secolo) che ora si ammira nella sacrestia del Duomo di Pordenone.

Pordenone, Duomo, *Resurrezione*, 1503.

Lavorò sempre in contatto con le Commissioni Diocesane d'Arte Sacra e con i funzionari di zona delle Soprintendenze competenti, ottenendo per le proprie capacità e per la disponibilità operativa del laboratorio ben avviato, la nomina ad Ispettore Onorario della zona pordenonese. Nell'ultimo decennio di vita la sua attività si svolse soprattutto in Pordenone

e nei suoi dintorni. Importante furono le operazioni di restauro degli interni della chiesa suburbana della Santissima Trinità, lavori condotti tra il 1957 ed il 1959. In tale occasione parte attiva ebbe il giovane, ed ultimo allievo, Giancarlo Magri che da quel periodo iniziò il suo percorso autonomo nel campo del recupero e della tutela delle opere d'arte.

Elenco di località ove furono eseguiti importanti interventi di restauro:

1906/1914	Sesto al Reghena, Abbazia di Santa Maria in Sylvis.
1907	Casarsa della Delizia, Chiesa di Santa Croce.
1910	Valeriano, Chiesa di Santa Maria dei Battuti.
1912/1938	Pordenone, Duomo di San Marco.
1928	Udine, Duomo Cattedrale di Santa Maria Annunciata.
1928/1929	San Daniele del Friuli, Chiesa di Sant'Antonio abate.
1929	Segnacco, Chiesa di Santa Eufemia.
1929	Spilimbergo, Duomo di Santa Maria Maggiore.
1935 e seg.	Udine, Musei Civici.
1938	Trieste, Cattedrale di San Giusto.
1940	Baseglia di Spilimbergo, Chiesa di Santa Croce.
1943/1947	Cordovado, Santuario della Beata Vergine delle Grazie.
1957/1959	Pordenone, Chiesa della Santissima Trinità.

Tiburzio Donadon e Giancarlo Magri, 16 settembre 1960

Pordenone. Duomo di San Marco. Ecco (a sinistra) come appariva negli anni '50 del secolo scorso il pilastro di destra dopo la messa in luce, da parte di Tiburzio Donadon (1938), degli affreschi nascosti sotto uno strato di intonaco. Sono raffigurati i Santi Giovanni Battista, Francesco e Daniele. Sono evidenti due dei quattro scomparti del fonte battesimale (1534-1535) di G. A. de Sacchis, detto il Pordenone. Sopra gli affreschi come appaiono oggi.

Pordenone. Lavori di restauro presso la chiesa della Santissima Trinità. 1957.

Attività pittorica

Oltre agli incarichi di restauro, frequenti furono le decorazioni, in particolare ad affresco, commissionate nel periodo tra le due guerre mondiali, realizzate in varie chiese.
L'artista utilizzò nei suoi numerosissimi lavori pubblici e privati varie tecniche, compresa la pittura ad olio, a tempera e ad affresco. In questo caso le campiture venivano sovente preparate con latte di calce su intonachino fresco, al fine di rendere i colori più luminosi, vibranti e mossi.

Beata Vergine delle Grazie, Pordenone. Crocera absidale, elementi decorativi riferibili ai costoloni. Matita su carta cm 14x23 e particolare della decorazione realizzata.

Le superfici dipinte ci appaiono come un buon esempio di "art nouveau" del momento Liberty o, come si diceva in Italia, "floreale" degli inizi del XX secolo. Interessanti sono gli effetti complessivi, soprattutto nei lavori ad affresco, ove sono presenti spunti legati anche all'arte orientale, immersi in elementi naturalistici, ricchi di simbolismi.
E qui si ricorda ancora che l'artista nelle sue molte opere volle sperimentare ed impiegare le più svariate preparazioni artistiche, adottando materiali, metodi e procedimenti del tutto innovativi e non convenzionali.
I suoi interventi pittorici in edifici religiosi molto spesso occupano porzioni e superfici assai vaste (a volte quasi la totalità dell'interno della chiesa). Oltre alle scene prettamente figurative degli episodi commissionati, le pareti furono decorate con finti marmi o finti mosaici, arazzi, tappezzerie e velari, con cornici, intrecci, simboli e motivi di raccordo fitomorfi, elementi figurativi ed allegorici, architettonici ed illusionistici, come le estese campiture di pareti a finti mattoni policromi. Non di rado, e soprattutto con l'architetto Domenico Rupolo, il nostro artista giunse ad interessarsi anche della progettazione di serramenti e di elementi d'arredo o prettamente di oggetti e strutture con funzioni accessorie e tecniche, come portoni d'ingresso, banchi, confessionali, lampade, manufatti in ferro battuto. Per alcuni di questi lavori si avvalse della collaborazione del cognato Antonio Milanese.
Tutta l'attività artistica e pittorica fu sempre preceduta da accurate ricerche e da un approfondito studio degli aspetti, delle simbologie e degli episodi religiosi da raffigurare, preceduti da analitici raffronti sui testi sacri. A tali fini fondamentale fu anche l'aspetto della ricerca grafica, con predisposizione di schizzi e bozzetti che talora si tramutavano in cartoni per spolvero se era prevista l'esecuzione di affreschi, raggiungendo la qualità di un dipinto definitivo. Piuttosto che seguire i filoni della produzione contemporanea, più sovente preferiva ispirarsi ai maestri del passato (specialmente quelli del Settecento) conosciuti in momenti di studio o durante lavori di restauro.

Disegno preparatorio, studio di volto, Camino al Tagliamento (UD).

Cospicua pertanto fu la produzione di disegni preparatori, spesso con l'esecuzione di veri e propri accurati studi dal vero. Molti di questi sono stati fortunatamente conservati dall'ultimo allievo, Giancarlo Magri che li

ha riordinati e catalogati, giungendo ad individuare e localizzare i dipinti che da essi derivarono.

Altre decorazioni

Oltre che per edifici religiosi Donadon eseguì dipinti ed ornamenti per edifici pubblici e privati. Meritano una particolare segnalazione i lavori compiuti dal 1929 in corso Giuseppe Garibaldi a Pordenone, per il palazzo dei conti Sbroiavacca, ora sede dell'Amministrazione provinciale. In particolare, oltre ad immagini correlate al regime politico dell'epoca (datate 1932), si possono ancora oggi osservare una fascia decorata con *Putti* e *Figure femminili* (forse allegorie), un soffitto con un *Carro trainato da putti con figura femminile* e vari decori, fregi e finti marmi.

Disegno a lapis raffigurante *Scena galante*, Collezione Banca Popolare FriulAdria, Pordenone.

Inoltre, sempre in Pordenone, operò per gli ornamenti ad affresco della sala del Consiglio del Palazzo Comunale dopo la ristrutturazione realizzata (1924 – 1929) su progetto dell'architetto Cesare Scoccimarro (Udine 1897 – Roma 1953), che ideò pure elementi d'arredo, serramenti e oggetti d'illuminazione. Nella grande sala dipinse un fregio particolarmente elaborato sulla parte alta della parete, contiguo ad analoga decorazione posta sul soffitto. Dopo gli interventi degli anni Ottanta del Novecento effettuati a seguito dei danni causati dal sisma del 1976, dei decori interni rimangono solo due grandi tondi, nella controfacciata, raffiguranti il simbolo della Repubblica di Venezia (*Leone di San Marco*) e lo stemma cittadino. In una nicchia all'esterno, prospiciente al duomo concattedrale, dipinse un affresco su eternit raffigurante il santo patrono della città, San Marco, donato il 25 aprile del 1929.

Interno Pinacoteca comunale, 1929, Pordenone.

Nel 2003 tale opera, deteriorata dall'usura del tempo, venne sostituita da un mosaico di medesimo soggetto predisposto dalla Scuola Mosaicisti di Spilimbergo.

Anche presso Villa Varda di Brugnera nelle sale interne della storica dimora in quegli anni abitata dai nobili Morpurgo de Vilnia, rimangono alcune sue opere (1929 / 1932): scene illusionistiche, figure allegoriche (*Le stagioni*) e *Vedute di Gorizia* e *Paesaggi dell'Egitto*, oltre a decori con fregi, medaglioni, finti marmi e motivi floreali. Su progetto dell'architetto Rupolo nel parco della Villa pochi anni prima (1923 – 1926) era stata riedificata in stile neogotico la Cappella privata di famiglia, dedicata alla Madonna e a San Marco. Il catino absidale fu in seguito decorato ad affresco dal Donadon con scene della *Beata Vergine del Carmelo tra Angeli oranti e simboli floreali mariani*. Uno scomparto sulla parete destra è riservato alla figura del Santo evangelista, dipinto con i tradizionali attributi identificativi. Sopra l'altare è collocato un altorilievo in marmo con l'effige della Vergine, opera dello scultore Luigi De Paoli.

Le collaborazioni

È necessario rammentare che il Donadon operò molto di frequente a stretto contatto con l'architetto Domenico Rupolo (Caneva 1861 – 1945) con il quale condivise la passione per il recupero dell'arte medioevale, in particolare romanica e gotica, favorendo la conoscenza e la valorizzazione delle antiche produzioni architettoniche, scultoree e pittoriche. In molti lavori sono evidenti i collegamenti tra elementi strutturali propri del periodo gotico e decori che richiamano lo stile tipico dell'arte bizantina, evidenziando una affinità di ispirazione ed un sentire comune tra il progettista Rupolo e il decoratore Donadon. In questo contesto l'architetto (formatosi all'Accademia di Venezia – dal 1882 - e per un periodo attivo in tale città anche con interventi di restauro di edifici storici) spesso inserì elementi propri del nuovo stile Liberty, ideando con tecniche del tutto innovative (stampigliature, sagome, finti mosaici) apparati decorativi concretati ed arricchiti poi dal Donadon con personale gusto naturalistico, dando origine talora ad ambienti di spettacolare luminosità in una atmosfera quasi di fusione tra antichità d'Oriente e di Occidente.

Altare della Beata Vergine delle Grazie, Pordenone.

Il Rupolo, a riconoscimento della sua operosità e professionalità svolta per decenni tra i territori veneti e friulani, nel 1902 ebbe la nomina ministeriale di Ispettore "per la conservazione dei monumenti".

È da sottolineare che Donadon collaborò spesso con artisti importanti del momento, in particolare con Luigi De Paoli (Cordenons 1857 – Pordenone 1947), scultore di formazione neoclassica ma attento alle innovazioni novecentesche caratterizzate da elementi simbolisti e naturalistici. Da ricordare anche i lavori eseguiti con gli scultori Paolo e Giovanni Possamai di Solighetto di Treviso (padre e figlio), come avvenne per la realizzazione dell'altare della Beata Vergine delle Grazie di Pordenone per per il quale operarono Rupolo, Donadon, De Paoli e i Possamai.

Importante per la formazione del Donadon fu la conoscenza dell'impresario Gerolamo D'Aronco (Gemona 1825 - 1909) e dei suoi lavori che pure si rifacevano ai moduli strutturali e decorativi del medioevo, con lo scopo di offrire una pacata atmosfera di religiosità, favorevole al raccoglimento in meditazione dei fedeli.

Direttive "ecclesiastiche"

Si ritiene di segnalare la figura del sacerdote Angelo Noacco (Rizzolo di Reana del Roiale 1832 - Cassacco 1904) per le ricerche che compì e che divulgò alla fine del XIX secolo nel campo dell'architettura, nonché l'importanza e l'interesse che i suoi studi ricoprirono nella progettazione e nella costruzione di edifici religiosi, soprattutto dopo la pubblicazione nel 1896 della *Norma direttiva da tenersi nell'erezione di una nuova chiesa o nel restauro ed ampliamento di una chiesa vecchia*, a cura di don Carlo Riva. Molti dei suoi principi, e conseguentemente delle metodologie d'intervento, venivano proprio in quel periodo studiati e concretati anche dai progettisti e costruttori come Rupolo, Zanini, d'Aronco per i quali il Donadon realizzò le sue innumerevoli decorazioni d'arte sacra.

Figura di rilievo in tale periodo e contesto fu il cardinale Celso Costantini (Castions di Zoppola

Cardinale Celso Costantini, Zoppola, 1876 - 1958

1876 - Roma 1958) che, assieme al fratello mons. Giovanni, si interessò a fondo delle opere d'arte realizzate per gli edifici di culto, fondando a tal fine la rivista "Arte cristiana". Fautore dell'impiego di uno "stile tradizionale", indicava nella suggestione del periodo medioevale il modello da seguire rivisitato però in chiave moderna o "novecentista", commisto ad elementi contemporanei e a raffinate influenze di sapore orientaleggiante. Raccomandava che la struttura degli edifici sacri si rifacesse ai tradizionali ed antichi spazi architettonici, suggerendo di tener presente quanto aveva disposto il cardinale San Carlo Borromeo negli scritti del 1577 inerenti le "istruzioni sull'edilizia ecclesiastica". Le decorazioni infine dovevano ricoprire il compito di comunicare ed educare i fedeli secondo i principi della spiritualità, della fede e della religione cristiana. Procedura fondamentale e prioritaria da parte dei progettisti e dei decoratori, sempre raccomandata e ribadita con forza, era quella di sottoporre preliminarmente alle competenti Commissioni d'Arte Sacra (promosse e sostenute proprio dal Costantini) le proposte di progetti, modifiche e decorazioni al fine di ottenere le superiori approvazioni ed autorizzazioni dal punto di vista ecclesiastico.

Principali lavori di decorazione e cicli pittorici realizzati da Tiburzio Donadon in Friuli e nel vicino Veneto. L'elenco è stato redatto, tenuto conto di varie pubblicazioni contenenti notizie sull'artista, in base a indicazioni fornite da Giancarlo Magri tramite documentazioni in suo possesso, conoscenze personali dirette o acquisite a seguito di interventi di restauro su opere del maestro.

1907	Spilimbergo, Duomo, Cappella di destra (rimane nicchia con finta tappezzeria).
1909/1920	San Giovanni di Casarsa, Chiesa di San Giovanni Battista (volta del coro).
1910	Casarsa, Chiesa di Santa Croce e Beata Vergine del Rosario.
1910	Sesto al Reghena (Cappella residenza privata).
1910 circa	Settimo di Cinto Caomaggiore (VE), Chiesa parrocchiale (decorazioni del soffitto a capriate).
1910/1911	Claut, Chiesa Parrocchiale di San Giorgio (decorazioni dell'abside e della navata).
1913	Pordenone, Chiesa Evangelica Battista (decorazioni del soffitto a capriate).
1919/1927	Pordenone, Santuario della Beata Vergine delle Grazie (scene della vita della Madonna).
1920/1925	Motta di Livenza, Santuario Madonna dei Miracoli (decorazioni delle lunette del coro).
1920 circa	Portogruaro, Cimitero (Cappella famiglia Bonazza).
1920 circa	Porcia, Castello (decori interni ed esterni).
1920 circa	Solimbergo, Chiesa Parrocchiale dei Santi Nomi di Gesù e Maria (dipinti olio su tela).
1922/1947	Torre di Pordenone, Chiesa Parrocchiale dei Santi Ilario e Taziano (affreschi nella lunetta absidale del 1922 e *Le Virtù cardinali* del 1947 nelle vele del coro).
1922	Pescincanna di Fiume Veneto, Chiesa Parrocchiale di San Michele arcangelo (finte tappezzerie e figure di *Evangelisti* nelle vele del coro).

1922 San Leonardo Valcellina, Chiesa Parrocchiale di San Leonardo (catino absidale con *La morte di San Leonardo*).

1923 Castions di Zoppola, Chiesa Parrocchiale di Sant'Andrea apostolo (soffitto).

1923/1925 Portogruaro, Duomo di Sant'Andrea (lunette nel transetto).

1923/1926 Brugnera, Villa Varda (ciclo d'affreschi della Cappella privata).

1924 Orcenico Inferiore di Zoppola, Chiesa Parrocchiale di Sant'Ulderico e Sant'Antonio (soffitto della navata e zona absidale).

1924 circa Chions, Chiesa Parrocchiale di San Giorgio (lunetta esterna d'ingresso).

1925 Villanova di Pordenone, Chiesa Parrocchiale di Sant'Ulderico (decorazioni pareti interne e pala ad olio su tela).

1925/1927 Maniago Libero, Chiesa Parrocchia dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia (scene della vita di *Santa Crescenzia* e *Incoronazione della Vergine*).

1926/1942 Roraigrande di Pordenone, Chiesa Parrocchiale di San Lorenzo (*Angeli, Santi* e *scena con Martirio di San Lorenzo*).

1926/1932/1940-1941 Pordenone, Chiesa Parrocchiale di San Giorgio (affreschi dell'abside, della Cappella del Crocifisso e della navata).

1927 Fagnigola, Chiesa Parrocchiale di San Michele arcangelo (decorazioni del soffitto, secondo le indicazioni dello scultore Marcello Masherini, 1906 - 1983).

1927 Roveredo in Piano, Chiesa di San Bartolomeo (affreschi e *Putti reggi-ostensorio*).

1929/1932 Brugnera, Villa Varda (sale interne).

1929 Noventa di Piave, Chiesa Arcipretale di San Mauro martire (affreschi nel catino absidale con *Immacolata tra gli Angeli* e nella volta del coro *I quattro Evangelisti*).

1929 Pordenone, Palazzo Sbrojavacca ora sede dell'Amministrazione Provinciale (scene allegoriche e profane).

1929 Pordenone, Sede palazzo Municipale (affresco esterno raffigurante *San Marco*, ora staccato, e decorazioni del soffitto della sala del Consiglio, ora perdute).

1930 circa Pordenone, Villa settecentesca privata (affreschi interni e sistemazione sculture in gesso).

1930 circa Tolmezzo, residenza privata.

1930 circa Blessaglia di Pravisdomini, Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Assunta (decorazioni parietali, ora mancanti).

1930 Pordenone, Chiesa del Seminario (decorazioni parietali).

1930 Castions di Zoppola, Casa di riposo (decorazioni a finti marmi della cappella).

1930/1931 Fossalta di Portogruaro, Chiesa Parrocchiale di San Zenone (catino absidale con *La Conciliazione tra Stato e Chiesa*; figure di Santi).

1931 Trieste, Castello di Miramare (sovrapporte con *Nature morte*).

1931/1933 Ragogna, Chiesa di San Pietro.

1932 circa Zoppola, Castello (fregi e scene profane).

1933/1937 Camino al Tagliamento, Chiesa Parrocchiale d'Ognissanti (affreschi con *Angeli* nella Cappella della Madonna, *Apostoli* nella navata e *Crocifissione* nel catino absidale). Ripresa fotografica 1950 circa.

1934-1935/1942 Barbana (Grado), Santuario di Santa Maria (affreschi con *Scene mariane, Dottori della Chiesa* ed *Angeli reggi-cartiglio*). Nella sottostante foto d'epoca, l'antico voto fatto dalla città dopo la peste del 1237.

1934 Faedis, Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Assunta (decorazioni parietali esterno arco triofale con le figure del *Redentore* e di *Re David*).

1935 Palse di Porcia, Chiesa Parrocchiale dei Santi Martino e Vigilio (decorazioni parietali con finti marmi e tappezzerie e *I simboli degli Evangelisti* nell'abside).

1935 circa Pordenone, Collegio don Bosco, (pala raffigurante *San Giovanni Bosco porge l'Eucarestia a San Domenico Savio*).

1937/1941 Ragogna, Chiesa di San Giacomo (decorazioni ad affresco nel catino absidale, nell'arco trionfale, negli altari laterali e nella navata con scene tratte dai Vangeli e della vita di San Giacomo).

1940 Dolegna del Collio, Chiesa parrocchiale di San Giuseppe (*Simboli dei quattro Evangelisti*).

1940 circa Gradisca d'Isonzo, Chiesa parrocchiale (pala ad olio su tela raffigurante *Santa Rita da Cascia*).

1940-1941 Udine, Chiesa del Cristo (decorazioni ad affesco dell'arco triofale e del coro raffiguranti *Angeli adoranti*).

1946 San Paolo di Morsano al Tagliamento, Chiesa Parrocchiale di San Paolo (affreschi nel catino absidale con le *Virtù*) e abitazione privata.

1946 Pordenone, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, detta del Cristo (dipinto nel soffitto raffigurante *L'Assunzione*).

1947 Morsano al Tagliamento, Chiesa Parrocchiale di San Martino (decorazioni ad affresco nelle lunette del coro).

1947 Torre di Pordenone, Chiesa Parrocchiale dei Santi Ilario e Taziano (*Le Virtù Cardinali*, affreschi nella volta del coro).

1947 Campagna di Maniago, Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio (volta del coro con *i Quattro Evangelisti* e catino absidale con *Resurrezione*).

1948/1954 Pordenone, località La Comina, Cappella della Casa del Fanciullo (pala a tempera su tela raffigurante *La Sacra Famiglia* e dipinti raffiguranti *Angeli Custodi*).

1948 Pordenone, facciata del Duomo Concattedrale San Marco (installazione provvisoria di stendardi su progetto di Pietro Zanini in occasione del Convegno Eucaristico).

1954 Pordenone, Villa settecentesca privata (nella Cappella interna, pala a tempera su tela raffigurante *Santa Amalia*).

Nelle pagine seguenti: alcuni approfondimenti di lavori realizzati nella Diocesi di Concordia - Pordenone.

1919/1927 | Pordenone, Santuario della Beata Vergine delle Grazie

La chiesa attuale fu edificata tra il 1899 ed il 1921 (consacrata il 13 agosto di tale anno) a fianco della precedente risalente al 1626, costruita a seguito di una "manifestazione" miracolosa avvenuta nei pressi di un capitello devozionale che custodiva un dipinto ad affresco della Madonna, tuttora conservato nell'attuale altar maggiore. Il progetto primitivo fu redatto da Luigi de Paoli. La prima pietra fu posta l'8 novembre del 1899. Nel 1909 subentrò l'architetto Domenico Rupolo di Caneva con l'impresa di Giovanni Brusadin.

All'interno, le parti inferiori furono dipinte da Tiburzio Donadon a finti marmi e grandi velari. Per le parti superiori l'artista ideò una tessitura a mattoni policromi sulla quale spiccano grandi angeli, in posizione frontale. Nel catino absidale domina la *Vergine in gloria* tra splendidi angeli musicanti. Dal 1927 ebbe inizio la decorazione esterna: una serie di arcatelle con immagini di Santi alternati ad Angeli e gigli corrono sotto i frontoni della facciata.

Particolare di una vela della volta absidale con *La Vergine adorata dagli angeli*.

Angelo reggi cartiglio (lunetta sopra porta laterale sinistra).

Bozzetto preparatorio (matita su carta).

Bozzetto preparatorio (acquerello su carta)

1922 | San Leonardo Valcellina (di Campagna), Chiesa parrocchiale

Il paese, anticamente circondato da una cortina difensiva (sulla quale sorgeva con ogni probabilità la base dell'attuale torre campanaria), è ricordato in un atto datato 1299. Dipendeva dall'abbazia di Summaga per la nomina del parroco: il titolo di parrocchiale è anteriore al 1493. Nel 1499 sono documentati i danni che il territorio subì a causa delle scorrerie dei turchi.

L'edificio attuale appare nelle forme della ristrutturazione che, avviata dopo la demolizione della vecchia chiesa avvenuta nel 1747, fu completata solo nel 1867 e si presenta in uno stile che venne descritto come rinascimentale – corinzio. All'interno sono conservate due tele dipinte nel 1608 da Gaspare Narvesa (1558 – 1639). Il catino absidale conserva un grande e scenografico affresco di Tiburzio Donadon raffigurante *Il transito di San Leonardo* (1922 ca.).

Interno della Chiesa di San Leonardo Valcellina. Terzo decennio del sec. XIX. Foto mons. A. Pascotto. Inv. 1681. Biblioteca Seminario Diocesano di Pordenone.

Studio dell'Angelo "centrale" del catino absidale (matita su carta).

1924 circa | Chions, Chiesa parrocchiale di San Giorgio

La chiesa, dedicata a San Giorgio, il Santo Martire della Cappadocia, risale almeno al XV secolo e risulta esser stata riconsacrata nel 1538. Nel corso dei secoli sono documentati vari rimaneggiamenti strutturali. La figura del patrono è presente in vari affreschi all'interno della Chiesa eseguiti soprattutto tra la fine del 1400 e l'inizio del 1500, assieme ad altre immagini di Madonna con il Bambino e di vari Santi (che si ripetono similari in molte altre chiese della zona): la maggior parte di tali dipinti sono databili entro il 1521.

La facciata fu restaurata nel 1924 su progetto del prof. Antonio Marson che fece edificare un pronao. La sovrastante lunetta fu progettata per ospitare un grande dipinto con l'immagine del protettore, successivamente realizzata da Tiburzio Donadon.

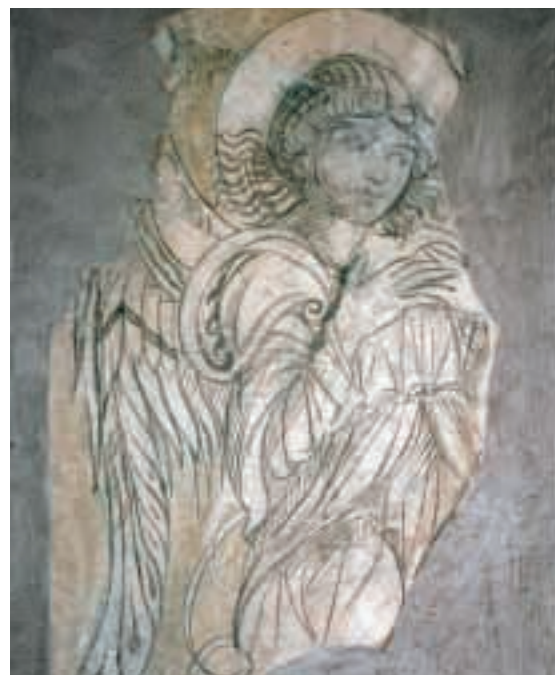
Lunetta del pronao con il dipinto del santo patrono San Giorgio.

San Giorgio e il drago, cartone preparatorio per affresco

1925-1927 | Maniago Libero, Parrocchia dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia

Il 24 marzo 1781 il doge veneziano Paolo Renier concedeva agli abitanti di Maniago Libero il permesso per riedificare la chiesa ed il campanile, sostituendo così la precedente risalente almeno al secolo XIV. I lavori proseguirono fino al 1789, anno in cui la chiesa venne consacrata. Da Murano proviene l'organo, trasferito nel Settecento completo di cantoria. Sulla facciata sono collocate le statue dei santi Pietro e Rocco. L'area del presbiterio presenta un affresco del 1922, *Ultima cena*, di Leonardo Moretti, mentre la lunetta e la volta ospitano dipinti di Tiburzio Donadon: *Scene della vita di Santa Crescenzia*, *Angeli e Incoronazione della Vergine*.

Incoronazione della Vergine.

Affreschi della volta.

Studio preparatorio di un angelo, matita su carta.

1930/1931 | Fossalta di Portogruaro, Chiesa Parrocchiale di San Zenone

L'antica chiesa, citata come pieve in una bolla del 1186 di papa Urbano III e documentata già nel 1034, venne demolita nel 1893.

Il nuovo edificio cultuale fu progettato, con la pianta ruotata di 90 rispetto alla precedente, nel 1892 dall'ing. Federico Berchet (1831- 1909), al quale subentrò l'anno dopo l'arch. Domenico Rupolo di Caneva che propose lo "stile romanico basilicale, a tre grandi navate con transetto e soffitto a crociera di inusuale altezza". La prima pietra fu posta il 6 giugno 1895; l'opera fu terminata nel 1913. L'impresario edile fu l'udinese Girolamo D'Aronco.

Le decorazioni ad affresco (*Concordato tra Stato e Chiesa* nel catino absidale e, inferiormente, *Santi*) di Tiburzio Donadon furono completate in due tempi: 1933 e 1947.

Bozzetto preparatorio. Particolare di sinistra (vedi riquadro).

Affreschi del catino absidale: *Cristo benedicente* e *Il Concordato tra Stato e Chiesa*.

1940/41 | Pordenone, Chiesa parrocchiale di San Giorgio

Sita nel Borgo Superiore o di San Giovanni, la chiesa, la cui esistenza è documentata sin dal secolo XIV, fu eretta a parrocchia, staccata dalla matrice di San Marco, nel 1588 ed ingrandita negli anni seguenti. Agli inizi del secolo XVII fu ulteriormente ampliata ed arricchita di opere d'arte (il Crocifisso, probabile opera di Giacomo Onesti e, per l'altar maggiore, la grande *Pala di San Giorgio*, eseguita negli anni 1635/36 da Gasparo Narvesa). Ai lati dell'altare vennero collocate le due statue di *San Francesco* e di *San Vitale*, scolpite dall'Onesti nel 1621. L'edificio fu ulteriormente modificato con gli interventi degli architetti Giovanni Battista Bassi (1835) e Domenico Rupolo (1914). A fianco si innalza il caratteristico campanile a forma di colonna dorica, sorto inizialmente su progetto del Bassi e successivamente modificato nella parte superiore.

Sono opera di Tiburzio Donadon gli affreschi, inaugurati il 30 novembre 1941, nella parte superiore dell'abside (l'*Annunciazione*) e nell'aula della chiesa, alternati alle alte finestre (*Angeli musicanti* e i *Santi Giuseppe, Francesco d'Assisi, Caterina da Siena e Stefano*), nonché i decori della cappella del Crocifisso.

Affreschi nella controffaciata raffiguranti *Angeli musicanti*.

Studio per *Angeli musicanti*, matita su carta.

1946 | San Paolo di Morsano al Tagliamento, chiesa parrocchiale

Il territorio (soggetto alle rovinose esondazioni del fiume Tagliamento) fu ecclesiasticamente dipendente dalla Pieve di Codroipo sino dopo il Concilio di Trento (seconda metà del XVI secolo). La chiesa, le cui strutture più antiche insistono su preesistenze forse trecentesche, viene citata nel 1443 come cappellania. Nel 1483, danneggiata in modo pesante dalle piene del fiume, fu nuovamente ricostruita. Analogo intervento (sempre per i danni causati dalle alluvioni) avvenne alla metà del Settecento e le forme di quel rifacimento sono tuttora evidenti. L'aula è ad unica navata: l'altar maggiore fu realizzato nel 1725 in marmi policromi dallo scultore gemonese Giovanni Pischiutta.
Le decorazioni ad affresco nell'abside vennero eseguite da Tiburzio Donadon nel 1946.

Veduta della Chiesa di San Paolo di Morsano. Da: *San Paolo al Tagliamento* a cura di Enrico Fantin, Latisana 2003

Allegorie delle Virtù teologali.

Studi preparatori per *Allegorie delle Virtù teologali.*

1948 circa | Pordenone, località La Comina, Cappella della Casa del Fanciullo

Per iniziativa del sacerdote don Piero Martin nell'immediato dopoguerra fu avviato il progetto per la realizzazione di strutture abitative al fine di riunire i tanti bambini orfani o abbandonati o figli illegittimi che dopo il conflitto si trovavano senza famiglia o istituto pubblico in grado di accoglierli.

Con il coinvolgimento di autorità, enti pubblici, società e professionisti fu avviata la costruzione di un complesso residenziale ed operativo, secondo i criteri sociali ed educativi del momento, nella zona a nord di Pordenone, in località Comina.

Nel 1948 fu posta la prima pietra del vasto "villaggio", destinato all'educazione scolastica e professionale dei ragazzi ospiti, comprendente locali di residenza, laboratori, aule scolastiche, impianti sportivi e ricreativi dotati di auditorium e biblioteca.

Fu prevista anche una cappella per le funzioni religiose: per essa Tiburzio Donadon realizzò alcune figure di *Angeli Custodi* ed una pala avente per soggetto *La Sacra Famiglia*.

Immagine tratta da: Il "Villaggio del Fanciullo di Pordenone" 25 anni dopo, Rotary Club di Pordenone 1974.

Bozzetto ad acquerello per la decorazione della cappella.

La Sacra Famiglia (tempera grassa su tela).

1947 | Pordenone, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, detta del Cristo

Risalente agli inizi del XIV secolo (ca. 1309), era collegata all'*ospitale* dei Battuti e pertanto chiamata anche Santa Maria dei Battuti. Da essa ha avuto origine l'odierno Ospedale Civile. Assieme al Santuario della Beata vergine della Grazie fu costantemente meta di processioni e pellegrinaggi da parte della cittadinanza di Pordenone e delle ville contermini. Fu sede del convento delle monache Agostiniane dal 1665 al 1771. La denominazione di Chiesa del Cristo è motivata dalla presenza di un crocifisso ligneo del XV secolo, ritenuto miracoloso: artefice ne fu Giovanni Teutonico. Alla metà del XVIII secolo l'edificio fu oggetto di lavori di ristrutturazione con modifiche neoclassiche ed intonacature che coprirono i vasti cicli di affreschi risalenti anche al secolo XIV, rimessi in luce nel 1965. Durante l'ultima guerra mondiale fu distrutto il soffitto che conservava un grande dipinto ad affresco di Pietro Venier (1673 – 1737): *L'Assunta*.

Tiburzio Donadon nel 1947 ne ripropose uno di medesimo soggetto, in stile settecentesco.

Studio per *Teste di putti*. Nel dipinto: in alto a destra.

1954 | Pordenone, VIlla settecentesca privata

Il complesso edilizio, di proprietà di una nobile famiglia pordenonese d'origine bergamasca che esercitava la mercatura e la tinteggiatura delle stoffe, era composto di residenza padronale e di pertinenze agricole. Nel salone della villa erano custoditi alcuni gessi di Antonio Marsure (Pordenone 1807 – 1855) che Tiburzio Donadon già nel 1930 aveva provveduto a tingere in finto bronzo e a sistemare entro nicchie con il fondo a finto mosaico. In tale sala dipinse altresì una scena mitologica di gusto settecentesco.
La residenza era pure dotata di una piccola cappella privata dedicata a San Maglorio di Bretagna: per l'altare l'artista dipinse nel 1954 la pala di *Sant'Amalia*.

Bozzetto in gesso di Antonio Marsure dopo l'intervento effettuato da Tiburzio Donadon nel 1930.

Matita su carta, particolari di Sant'Amalia.

Pala di *Santa Amalia*.

Bibliografia.

C. Costantini, *Nozioni d'arte per il clero*, Firenze 1916.

C. Costantini, *Arte Sacra e Novecentismo*, Roma 1935.

Il Villaggio del Fanciullo, Pordenone 1948.

P. Gaspardo, *Per una cappella settecentesca, Pala di S. Amalia del prof. Donadon*, «Il Popolo» di Pordenone, 3 novembre 1954, 5.

E. Belluno, *Il restauro come opera di gusto: la difesa dei beni culturali nel Friuli Venezia Giulia*, Udine 1973.

Il Villaggio del Fanciullo di Pordenone 25 anni dopo, a cura del Rotary Club di Pordenone, Pordenone 1974.

E. Degani, *La diocesi di Concordia*, a cura di G. Vale, Udine 1924 (= Brescia 1977).

A. Giacinto, *Le parrocchie della Diocesi di Concordia Pordenone*, Pordenone 1977.

L. Damiani, *Il Liberty e gli anni Venti, in Arte del Novecento in Friuli*, Udine 1978.

L. Damiani, *Arte del Novecento in Friuli. Il Novecento. Mito e razionalismo*, Udine 1982.

La storia di Pordenone di Valentino Tinti con il "Breve Compendio" di Giuseppe Mottense, a cura di G. C. Testa, Pordenone 1987.

Morsan al Tilimint, Udine 1988.

Maniagilibero, un paese, la sua gente, Maniago (PN) 1989.

P. Goi, *Pordenone città d'arte* in *Pordenone una città*, Pordenone 1991.

M.G.B. Altan, *San Leonardo Valcellina, storia cultura e vita*, Udine 1993.

S. Aloisi, *La vita e le opere di architetti, scultori e pittori nel Friuli occidentale dal Rinascimento al Novecento*, Pordenone 1993.

G. Bucco, *La chiesa parrocchiale di San Giovanni di Casarsa: appunti e considerazioni sul Neogotico in Friuli* in *Ciasarsa, San Zuane, Vilasil Versuta*, a cura di G. Ellero, Udine 1995.

Caneva, a cura di G. P. Gri, Società Filologica Friulana, Udine 1997.

F. Dell'Agnese, *Schede provincia di Pordenone* in *Friuli Venezia Giulia: i luoghi dell'arte*, Trieste 1998.

Guida artistica del Friuli Venezia Giulia, a cura di Giuseppe Bergamini, Maniago (PN) 1999.

R. Portieri, *Domenico Rupolo Architetto*, Pordenone 2001.

A. Mantese, *Tiburzio Donadon: un artista tra restauro e decorazione*. Tesi Laurea Conservazione Beni Culturali, Università di Udine, aa 2001-2.

P. Goi, *Guida alla Provincia di Pordenone. Storia, arte, cultura e territorio*, Pordenone 2003.

San Paolo al Tagliamento, a cura di Enrico Fantin, Latisana (UD) 2003.

I palazzi della Provincia. La nuova sede, a cura di P. Goi, Pordenone 2004.

P. Goi, *San Giorgio di Pordenone*, Udine 2004.

Le carte segrete: *100 disegni dal Friuli occidentale 1930 – 1960*, Catalogo della mostra a cura di G. Pauletto, Pordenone 2004.

A. Crosato, *Il santuario delle Grazie di Pordenone. Il restauro delle decorazioni di Tiburzio Donadon*, Parrocchia della B. V. G. di Pordenone 2005.

L'Officina degli Angeli, Tiburzio Donadon pittore e restauratore (1881 – 1961), a cura di P. Goi, Tavagnacco (UD) 2005.

Arte in Friuli dall'Ottocento al Novecento, a cura di P. Pastres, Società Filologica Friulana, Udine 2010.

A. Crosato e P. Goi, *La Madonna delle Grazie e l'oratorio di San Gregorio di Pordenone*, Deputazione di Storia Patria per il Friuli, Udine 2009.

Rorai Grande e la sua chiesa, note di storia e di arte a cura di L. Sorgi, Pordenone 2009.

A. Noacco, *Angelo Noacco: storia di un prete architetto*, Cordenons (PN) 2011.

Giancarlo Magri tra pittura e restauro, a cura di A. Crosato, Rive d'Arcano (UD) 2011.

Tiburzio Donadon nel ricordo del suo ultimo garzone*

Il giovane apprendista e il vecchio maestro.

È l'inizio della primavera del 1961. Rincasavo da Padova dove ero impegnato al restauro degli affreschi nel palazzo che è ora la sede della Banca Antoniana. A Pordenone in corso Garibaldi, mentre mi stavo avviando allo studio che allora avevo nel Palazzo Montereale-Mantica, mi viene incontro il tipografo Felice Suine, il quale mi dice che Donadon era appena morto.
Donadon era stato il mio maestro e il mio mentore. È anche grazie a lui che, malgrado la mia giovane età - avevo allora 24 anni - mi arrivavano delle commissioni interessanti se non addirittura prestigiose.
Quello che ho imparato e che so lo devo in gran parte a lui.
Era nato Donadon nel 1881 a Motta di Livenza. Il mio incontro con lui fu in parte frutto del caso, in parte dovuto a delle conoscenze comuni. Galeotta si può dire esser stata una fastidiosa e lunga malattia, una pleurite. Era il 1952 e non avevo ancora quindici anni. Fui costretto per alcuni mesi in un preventorio, un istituto di cura come ne esistevano un tempo, per la prevenzione curativa di malattie polmonari. Ritornato a casa e obbligato tra le mura domestiche, avevo incominciato a dipingere ad acquerello. Il medico che mi aveva in cura ha visto quei miei "passatempi". Ci vedeva della mano e, forse, dell'ingegno. Consigliò i miei genitori di farmi coltivare questa predisposizione e propose loro di far vedere alcuni miei lavori al maestro Donadon. Era allora già ultrasettantenne e conosciuto ed apprezzato in tutta la regione già da molti decenni: un'indiscussa autorità nel mondo dei pennelli e dei colori Fu mandata da lui mia sorella con alcune di queste mie carte. Il "grande vecchio" le vide e le disse che mi avrebbe volentieri conosciuto quando mi fossi completamente ripristinato. Passarono ancora molti mesi e aspettavo con ansia il momento dell'incontro.
Avrebbe segnato, come poi in effetti è successo, la mia vita e la mia professione. Finalmente in primavera mi recai da lui. Abitava Donadon nelle vicinanze di via Cavallotti, in una bella palazzina da poco tempo demolita. Mentre aspettavo che mi ricevesse, della casa mi hanno colpito i grandi locali ma in modo particolare lo studio sovrastato da un grande lucernario dal quale la luce si diffondeva per tutta la giornata: la condizione ideale per dipingere! Alle pareti mensole e scaffali con libri, colori, bozzetti, trasudavano arte e cultura… Addossato ad una parete un grande mobile *liberty*, anch'esso pieno di colori e bozzetti, aveva in un secondo momento attirato la mia attenzione. Dalla parte bassa, quasi un segreto, si estraeva un letto quasi un letto da campo.
E poi entrò lui. Era già un uomo anziano, né alto né basso, con gli occhiali, indossava una camicia beige. Era elegante nella figura e nei modi. Anche quando lavorava.
Mi disse di aver visto quello che facevo e mi chiese se me la sentivo di incominciare a lavorare con lui. Incominciai che avevo sedici anni ed ero un po' il garzone di bottega. I primi incarichi apparentemente modesti se non banali. "Sistema quei libri e quelle carte. Cerca di ordinarli per argomento e possibilmente per autore", mi disse il primo giorno di lavoro. Furono i miei primi

* La presente testimonianza è stata pubblicata anche nel catalogo *L'Officina degli Angeli. Tiburzio Donadon pittore e restauratore* (1881-1961), a cura di Paolo Goi, Provincia di Pordenone-Fondazione Crup, Udine, 2005. 97-108.

elementi di storia dell'arte, una porta spalancata per la prima volta su un mondo che ancor oggi mi coinvolge.
Ero il suo garzone e il suo assistente. Son rimasto a bottega per cinque anni. Anni preziosi che mi consentirono di apprezzarlo sia come artista, artefice com'era della mia formazione, che come uomo per i consigli, sempre preziosi, e per la fiducia che ben presto mi accordò.
Non prendeva più, data l'età, lavori impegnativi. Arrivò al punto da affidarmi la preparazione e l'esecuzione iniziale di piccole tele che poi lui completava. Mai prima di allora l'aveva concesso agli altri lavoranti.

L'artista e la sua bottega.

Il maestro era innamorato del proprio mestiere e lavorava senza aver cura del tempo. Come ogni artista creava secondo l'estro, quando arrivava, improvvisa ma attesa, l'ispirazione, di giorno, di notte…
Il suo talento aveva radici profonde. Mi raccontava della sua passione per la pittura, di come l'avesse preso fin da bambino quando aiutava suo padre in macelleria a Motta di Livenza. Lì passava ore a disegnare su quella ruvida carta gialla che serviva poi per confezionare la carne.
Fu mandato a studiare a Venezia. Di quegli studi gli era rimasto il gusto per i colori sapidi e la tavolozza ricca di passaggi cromatici. Rigoroso nel metodo, amava usare i colori caldi inserendoli nel fondo delle preparazioni sia degli oli a fondo rossiccio, sia degli affreschi con intonachino di tono giallo, ottenendo un pregevole effetto di luminosità. Le tinte cui dava vita, e che insegnò anche a me, erano sempre soffuse e meditate.
Non amava le tinte fredde o molto accese. Quando nel settembre del 1960 feci la mia prima personale - già da un anno lavoravo ormai da solo agli affreschi della parrocchiale di Anduins - ebbe modo di apprezzare le mie opere. Non mi nascose però una certo risentimento perché si rese conto che mi ero discostato dalla sua "scuola".
Ebbe numerosissimi allievi, forse centinaia. Alcuni di questi si sono affermati come pittori di fama (è il caso di Pizzinato), altri come restauratori e penso al suo coetaneo, amico e rivale, Prosdocimo, ai Marchetot a Michelin di Pordenone, ad Alvise Missinato di Sacile; altri ancora si sono fatti conoscere come decoratori e ricordo il buon Sandro Pujatti di Cordenons e i Carniello di Brugnera.
Nel suo laboratorio si imparava a fare di tutto: dagli stampi in gesso alle patere in cartapesta, alla doratura. L'apprendistato comprendeva diverse mansioni, dalle più semplici, quali la macinazione dei colori e la loro emulsione nei leganti adatti, alla preparazione dei fondi per l'affresco o il mezzo fresco. Ricordo che per le opere da cavalletto veniva usata una tela di lino a trama fitta a doppio ritorto e la si preparava con imprimitura composta da gesso Bologna, terre colorata, caolino e colla di pesce. In queste opere il maestro, come era sia nel suo temperamento che nel suo modo di dipingere, privilegiava tinte a toni smorzati rispecchiando nell'esecuzione pittorica il gusto della tecnica della decorazione murale.

La tecnica e l'invenzione.

La realizzazione dell'opera commissionata doveva essere finalizzata e corrispondente alla collocazione cui era destinata. In questa prospettiva veniva scelto sia il supporto più idoneo che

la precisa tecnica da adottare. Se era necessario adoperare dei pigmenti oleosi, necessari per ottenere un effetto finale poco brillante, usava un'emulsione che denominava "ad incausto" ed era composta da una parte di olio di noce, da una di olio di lino, da cera d'api e vernice e veniva impastata con i vari pigmenti in polvere. Il composto veniva depositato in piccoli recipienti per essere usato all'occorrenza disciolto in olio di trementina.
Nella tecnica a tempera, invece, che usualmente impiegava per ritoccare i dipinti antici, uniformava le stesure nuove a quelle originali con una successiva verniciatura finale di vernice Damar. La "ricetta" di questo legante era di sua invenzione e in quel periodo aveva incaricato me di preparargliela. Con questo materiale ho realizzato all'epoca dei paesaggi che ancora conservo.
La composizione veniva stemperata con acqua ed era formata da ingredienti comuni: colla d'amido bollito a bagnomaria e farina di vernice Damar preventivamente sciolta in alcol con piccole porzioni di bicarbonato e alcune gocce di formalina. A raffreddamento avvenuto il prodotto assumeva un aspetto gelatinoso e vischioso e veniva poi mischiato in piccole porzioni ai vari pigmenti. Poteva essere stemperato con acqua o usato allo stato puro per ottenere una pennellata grezza, materica, a seconda dell'uso cui era destinato o del metodo esecutivo più confacente al soggetto da rappresentare.
Si usavano queste pennellate materiche anche a più sovrapposizioni. Il pigmento si essiccava ed acquistava una buona resistenza assumendo quella preziosità e trasparenza che ricordano l'affresco.
Interessanti e molto in uso nei decenni appena trascorsi erano le tecniche pittoriche che riproducevano le venature del marmo e la vivace regolarità delle tessere dei mosaici.
Si imitavano svariati tipi di marmo presenti in natura. Le riquadrature venivano in questo caso realizzate con tecniche diverse che si dovevano adattare di volta in volta allo specifico contesto decorativo. Il supporto murario interessato veniva generalmente trattato in precedenza con stesure di calce sciolta con sangue di bue.
Quando la coloritura doveva risultare opaca veniva usata la tecnica a tempera. I pigmenti venivano stemperati in acqua e colla di pesce con aggiunta di sapone che conferiva pastosità al colore e fluidità alla pennellata. Se invece l'aspetto delle superfici doveva apparire semilucido il pigmento veniva stemperato con un composto di olio di lino, vernice copale, trementina e cera.
L'esecuzione del lavoro iniziava con la stesura delle tinteggiature preparatorie che dovevano essere conformi alla tonalità di fondo del marmo che si doveva imitare. Le successive stesure che evidenziavano le venature tenui e quasi impercettibili del marmo si ottenevano usando pennelli morbidi mentre per le venature più marcate si dovevano usare pennelli con setole a rastrello. In taluni casi, quando si dovevano ottenere particolari risultati, come gli effetti a macchia o le "mandole" che risultano nella loro simmetria dal taglio delle lastre di marmo, si adottava la tecnica a "sfregamento" che consisteva nell'utilizzo, al posto dei pennelli, di tessuti dalle trame più o meno grossolane che "lavoravano" campiture cromatiche precedentemente stese sulla superficie muraria.
Alcuni tipi particolari di marmo venivano imitati con tamponature effettuate con fibre di sacco, altri ancora, come i graniti, con leggeri schizzi che si ottenevano sfregando leggermente le setole rigide del pennello intinte nel colore a pochi centimetri dalla superficie che si intendeva decorare.
Anche l'imitazione del mosaico era particolarmente apprezzata. Anche qui la preparazione del fondo aveva bisogno di tempo e cura. Si preparavano i paramenti con le malte per l'esecuzione dell'affresco. Una volta individuati i contorni e affrescate le diverse figure, si interveniva sullo

sfondo che doveva riprodurre l' imitazione del mosaico. Le tessere si ottenevano azionando sulla superficie un rullo di legno, che mi capita ancora di conservare. Il rullo incideva sulla superficie i bordi regolari delle finte tessere musive che venivano poi trattate con una stesura di latte di calce e colla di caseina per rendere la superficie liscia e pronta per la foglia oro.
Quando l'intonaco era ben asciutto si applicava una mano di cera diluita con acquaragia. Successivamente la superficie veniva spalmata con vernice a missione-mordente. Lasciato trascorrere un certo tempo si applicava con una leggera pressione la foglia oro. Si trattava nella maggior parte dei casi di "orone" mentre solo nelle decorazioni più pregiate si usava l'oro zecchino. Per ottenere effetti particolari, come la patina tipica dell'oro antico, si usava invece la foglia d'argento che veniva poi "meccata" con una miscela di gommalacca a tono dell'oro. Si otteneva così una particolare velatura che ammorbidiva l'eccessiva brillantezza del metallo.
Con una soluzione di acqua distillata, destrina, chiodi di garofano, fiele di bue e i pigmenti del caso, un po' come nel laboratorio di un alchimista, si facevano risaltare le piccole fughe tra le tessere musive per renderle ancor più verosimili e per evitare che il fondo meccato si sollevasse al momento spennellatura finale.
Il tipo di tecnica da usare dipendeva sempre comunque dal tipo di committenza. E le committenze erano le più svariate: edifici privati e pubblici, civili e religiosi (chiese e castelli, ville e musei, palazzi signorili e sale comunali, oratori e cappelle cimiteriali, sale cinematografiche e teatrali); come le tecniche erano le più svariate, dalla decorazione agli affreschi, dalle tempere agli oli.

L'arte e la sua applicazione.

Egli ideava non solo l'apparato decorativo, per esempio di una chiesa, ma progettava anche gli arredi, le lampade, i portaceri e i portastendardi che faceva forgiare da sua cognato. Risultava alla fine un'opera di collaborazione a più mani da parte di artigiani-artisti e artisti-artigiani che gravitavano attorno alla sua bottega-scuola-laboratorio e che richiama alla mente e lascia vagamente respirare quell'atmosfera di scuole che si erano appena andate affermando in paesi europei come la Scuola di Nancy in Francia o le austriache Wienerwerkstätte.
Di questi lavori forse si è persa la memoria e neppure in passato erano mai stati menzionati perché inopportunamente ritenuti progetti marginali e di poca importanza nel contesto dell'intera opera pittorica.
Ho avuto modo di esaminare alcuni suoi bozzetti e di confrontarli, con una fortuita ma felice intuizione, con delle opere che mi cadevano spesso sotto gli occhi e son potuto risalire alla mano del maestro trovando in queste la stretta adesione stilistica e formale con i disegni preparatori. È il caso dei serramenti e dei portoni d'ingresso dell'abbazia di Sesto al Reghena. Ma è anche il caso dell'ingresso del castello dei principi di Porcia. Un'opera quest'ultima particolarmente interessante la cui struttura è data da elementi lapidei, da paraste e dai rispettivi capitelli. Il tutto è riccamente elaborato, abbellito da bassorilievi scolpiti e protetto da una vasta inferriata formata da un intreccio di volute con al centro lo scudo e le insegne del casato.
Da altri schizzi tuttora disponibili si può capire anche come abbia operato anche da "muratore-architetto". In alcuni palazzi tre-quattrocenteschi della Contrada Maggiore di Pordenone, in occasione di restauri eseguiti alla fine degli anni venti, partendo da piccole porzioni e lacerti della facciata ricavava e in parte recuperava delle aperture trilobate, insieme alle colonne, ai capitelli e alle basi conformandole con della graniglia che simulava facilmente la pietra viva.

Le frequentazioni.

Per Donadon essere artista e artigiano era possibile per le sue indiscusse capacità personali, ma anche per la meticolosa conoscenza delle tecniche oltre che per la costante frequentazione dei grandi del passato. Era, secondo lui, quella della tenacia nella fatica e dell'umiltà nello studio una via obbligata per chiunque volesse essere definito artista. Ricordo a questo proposito come un giorno, tra le numerose persone che di solito venivano a trovarlo, fosse capitato nel suo studio il professor Silvestri per domandargli delle terre da affresco. Era il Silvestri un pittore di Venezia che viveva nel castello di Zoppola, lavorava sia ad olio che a tempera, ma eseguiva prevalentemente monotipi. L'affresco, di esecuzione laboriosa e difficile, gli era invece del tutto sconosciuto. Quando questi uscì, il maestro scherzando mi disse che non era sufficiente avere delle terre per saper realizzare un affresco…La conoscenza e la tecnica venivano prima di tutto, da bandire invece era l'improvvisazione.
Uno dei frequentatori dello studio era il conte Querini. Con lui intavolava alla pari lunghissime discussioni sulla storia dell'arte, sugli autori antichi, sui capolavori presenti nella nostra regione. Allora il Donadon era ispettore onorario della Soprintendenza e il conte gli chiese di mandarmi a riportare alla luce gli affreschi della chiesa di Castello d'Aviano che lui più tardi avrebbe pubblicato. A quei tempi essere pittore voleva dire intervenire anche sulle pitture antiche. A differenza di oggi si tendeva a ricostruire lacune e parti mancanti per dare all'opera del passato l'unità e l'armonia che avrebbe dovuto avere in origine. Ma esser pittore voleva dire anche lo studio dal vero. Si serviva sì di cartoni e fotografie ma più spesso di gente comune che invitava a posare per i suoi ritratti e per le scene che doveva dipingere. Mi ricordo che per Il martirio di sant'Amalia, una delle sue ultime tele, aveva chiamato a posare per il personaggio del carnefice un elettricista del luogo, un uomo semplice che però si prestava al soggetto da ritrarre perchè corpulento e muscoloso. Anch'io ho posato per lui più volte.
La sua operosità era così intensa ed insieme geniale da consentirgli di seguire contemporaneamente i lavori nei vari cantieri che aveva aperto in molti luoghi della nostra regione.
In diverse circostanze gli è capitato di dover ultimare le sue opere proprio mentre muratori e carpentieri smontavano ponteggi e impalcature, magari a poche ore dall'inaugurazione ufficiale. Interessante e significativo a questo proposito un aneddoto ricordato dal parroco della chiesa del Cristo di Udine. Mancavano pochi giorni ai festeggiamenti che avrebbero accompagnato l'inaugurazione e sarebbe stato presente lo stesso arcivescovo. Donadon però aveva lasciato già da giorni il cantiere e precipitato nell'ansia il parroco. Non aveva ancora infatti completato alcuni lavori e fra questi, significativi, la figura e il volto di san Francesco d'Assisi. A dire il vero più volte aveva abbozzato questa immagine, ma, sempre insoddisfatto, l'aveva costantemente cancellata. Era ormai la vigilia dell'inaugurazione. Di prima mattina, attraversando il piazzale della stazione diretto verso la chiesa e con la mente sempre rivolta al lavoro da completare, si imbatte in un mendicante accovacciato in un angolo della strada. Ha come un'illuminazione: ha trovato il suo san Francesco. Quel mendicante di Udine ha prestato il volto al poverello di Assisi. L'opera viene per tempo e magistralmente portata a termine.

L'ispirazione e l'imitazione.

Con gli artisti della sua regione aveva un rapporto più di lavoro che di amicizia. Alcuni di questi erano conosciuti anche a livello nazionale perché si erano inseriti nel filone della "ricerca" e del

rinnovamento creativo. Apprezzava il loro lavoro ed il loro impegno per la divulgazione artistica, nulla però lo distoglieva dalle sue convinzioni. La "modernità" ed il nuovo linguaggio creativo lo lasciavano indifferente e distaccato. Per lui contavano sempre e prima di tutto i grandi maestri del passato, fra i quali, mi aveva confidato, aveva una predilezione per Giambattista Tiepolo.
Ai classici infatti tendeva a ispirarsi e a conformare il suo lavoro. Nei suoi spostamenti o durante il restauro di antiche opere veniva attratto da qualche particolare, sia pittorico che architettonico, che memorizzava fissandolo con uno schizzo o un disegno per poi utilizzarlo, rielaborato, nelle sue esecuzioni decorative. Esaminando i suoi disegni è possibile spesso individuare le opere dei maestri del passato dai quali questi disegni sono stati tratti. È proprio risalendo ai luoghi e ai tempi del restauro di queste antiche opere che si può individuare la fonte d'immediata "ispirazione" di molti suoi disegni. Ho potuto io stesso riscontrare, tra i molti fogli del maestro in mio possesso, delle raffigurazioni tratte dagli affreschi della volta della chiesa di S. Croce di Casarsa dell'Amalteo, affreschi ora distrutti insieme alla volta durante i bombardamenti del 1944. Sono tre schizzi a lapis che raffigurano uno l'Evangelista *Luca* e gli altri due i *Padri della Chiesa*, e un altro foglio disegnato a sanguigna e raffigurante un Putto, particolare del fregio decorativo di Giovanni da Udine, che ha il suo originale nel Castello di Spilimbergo.

Alterne fortune della decorazione.

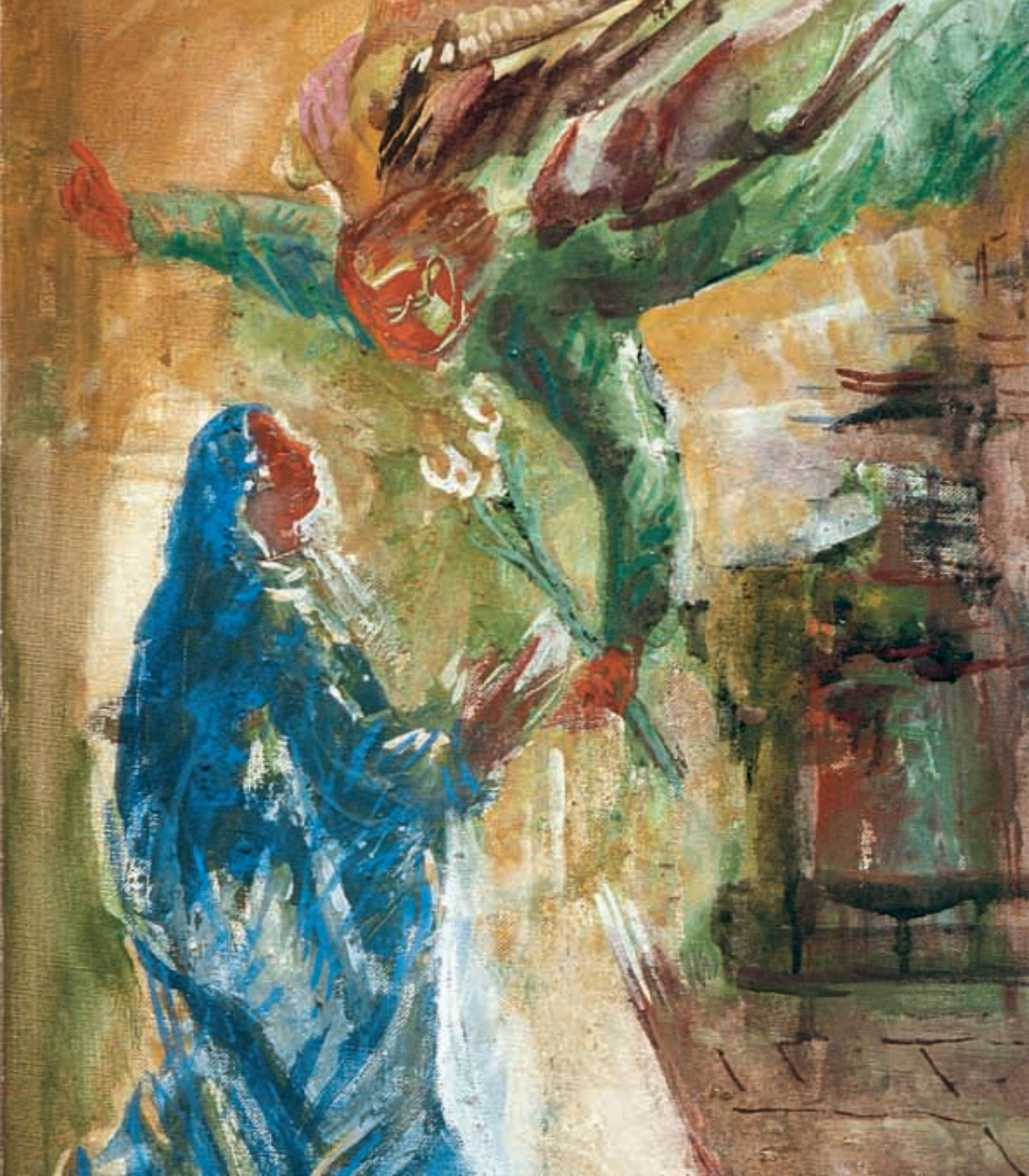
Moltissimo ha fatto il maestro Donadon, molto però è andato distrutto o irrimediabilmente modificato e deformato. I gusti cambiano e con i gusti anche l'ambiente che ne è l'espressione, condannando spesso il passato all'oblio e alla cancellazione.
Ora c'è una più attenta valutazione del recupero e più esigenti si sono fatti gli interventi di lettura e di approfondimento come nel lavoro di restauro di opere da lui eseguite effettuato nel 1982 nella parrocchiale di Maniago Libero. L'allora soprintendente Luigi Pavan, durante un sopralluogo si accorse che il rifacimento delle tinteggiature aveva distrutto parti di decorazione della navata. Fece sospendere i lavori. Affidò a me l'incarico raccomandandomi di metterci nel restauro del Donadon lo stesso impegno che avrei messo per un lavoro del Pordenone.
Quando Donadon morì, la vedova che voleva liberare lo studio per affittarlo, incominciò a "far pulizia". Molto materiale appartenuto al maestro venne semplicemente buttato via perché a lei non interessava, molto altro perché riteneva poco conveniente finisse in mani altrui.
A me, che ero il suo ultimo allievo, fece recapitare dal cognato gran parte dei cartoni disegnati, degli schizzi e dei calchi in gesso perché così lo stesso Donadon aveva desiderato. Mi sono trovato ad essere, per una serie di circostanze, il custode e il depositario delle opere esposte per la prima volta in questa mostra, tranne una cinquantina di disegni da me donati al Museo Diocesano di Arte Sacra.
Mi pare doveroso anche in questo modo rendere omaggio a un grande maestro, al mio maestro, un uomo e un artista d'altri tempi, nato per dipingere, animato dalla voglia di imparare e migliorare, modello ancor oggi di serietà e capacità professionale anche per nuove generazione di artisti.
Capace, infine, come è stato di aver lasciato un segno. Per sempre.

Giancarlo Magri

Giancarlo Magri e l'immagine del sacro

Seguire Giancarlo Magri nel suo percorso di arte sacra significa muoversi su terreni cedevoli e solidi al contempo.
L'aspetto di instabilità deriva dal problema – comune alla maggior parte della più valida pittura del secondo '900 – di adeguare forme espressive sempre più segnate dalle prospettive della ricerca astratta, o comunque da un'ormai metabolizzata negazione della *mimesis* quale disciplina linguistica dell'atto ideativo, alle esigenze descrittive ancora percepite come prevalenti dalla committenza religiosa.
Il basamento pienamente affidabile di questa parte del suo itinerario artistico è invece costituito dalla profonda conoscenza del patrimonio iconografico della pittura di tema religioso. E non solo di conoscenza si tratta, nel caso del nostro artista, ma di una partecipata adesione, alla luce della stessa purezza di sguardo che ha sempre animato il Magri restauratore nei suoi interventi sugli intonaci o sulle tele che nelle pievi o cattedrali di Veneto e Friuli segnarono i tempi di un vivere sociale in cui l'altezza del gesto creativo appariva naturalmente indissolubile dalla grandezza del messaggio etico.
Una vera e propria *ingenuitas*, la sua, che si traduce nella capacità di racconto leggera e spontanea delle opere ecclesiastiche che preferisco, come i dipinti che a Campone – ai lati dell'arco absidale – inventano un originalissimo sguincio d'aria per contenere l'enormità del messaggio che l'Angelo porge a Maria, con il candore fanciullesco di una sussurrata confidenza d'amore.
Poi, nell'evolversi delle fasi espressive, colori sempre più violenti nella loro apparente piacevolezza sono subentrati alle tinte di cipria settecentesca; la granulosità soffusa si è trasformata nelle striature corpose che dominano la figurazione di Magri fino ad oggi…
Eguali sono rimasti invece i soggetti: storie che, anche ad osservarle con laico distacco, non esauriscono mai le opzioni narrative, le proprie varianti d'immagine capaci di comunicare lo spessore d'assoluto del valore di fondo. Se Calvino e Queneau sono riusciti a declinare secondo innumerevoli varianti di stile e angolazioni interpretative il racconto di fatti banali, di puri accidenti della quotidianità, o il convergere in luoghi senza nome – dalla "verde mucillaginosa natura", dalle "spire della continuità vivente" – di storie incasellate al ritmo d'una smazzata di carte, non può stupirci che infinite generazioni di artisti abbiano trovato inesauribile ispirazione nell'Antico e Nuovo Testamento, ovvero nella storia di un mondo titanicamente creato dallo stesso Dio che poi lo redime – tramite il Figlio – secondo la più umile delle strategie: il proprio sacrificio.

Nell'arco della sua attività Magri ha tuttavia sperimentato una situazione storicamente delicata, di alterazione del complesso equilibrio fra arte e spazio liturgico: la Chiesa, nonostante le esemplari prese di posizione di pontefici particolarmente attenti alla dimensione artistica del sacro come Paolo VI, sembrava meno propensa che in passato a ricercare la qualità espressiva e a tollerare negli interpreti quelle licenze poetiche, quelle libertà che in altri tempi gli artisti si erano pure ampiamente ritagliati – basti pensare alla *Leggenda aurea*, alle cui varianti "romanzate" dei

Annunciazione, 1986, affresco intelato, cm 30x40.

testi sacri i maestri del Rinascimento avevano attinto a piene mani per conferire più immediata capacità d'attrazione narrativa alle immagini –; e d'altronde, come già si è accennato, gli autori di maggiore spicco non sempre parevano disposti, al di là della pura contrapposizione fra astratto e figurativo, a fare delle proprie esigenze stilistiche un elemento propositivo nella dialettica con i luoghi del rito.
Matisse e Chagall, a metà Novecento, furono un'eccezione motivata non solamente dalla convergenza – nel racconto sviluppato nella piccola, sublime Chapelle du Saint-Marie du Rosaire di Vence o nella Cattedrale di Metz – delle loro intenzioni iconiche, ma soprattutto dalla assorbente spiritualità della loro arte; la stessa che avrebbe fatto di personaggi quali Rothko o Fontana, con la rarefazione del loro gesto creativo, interpreti del sacro estremamente intensi nel contesto di una lettura contemporanea.

Ed è appunto il senso di una lineare spiritualità, spoglia del peso di dogmi o convenzioni, che ci viene trasmessa nelle *Viae Crucis* e negli affreschi di Magri del 1963-1965, nei quali la semplificazione delle figure assume dei toni di primitivismo alla Carrà, alla Martini.
Volti quasi privi di tratti sembrano implicitamente comunicare la scelta d'una via espressiva di sintesi, che ritroviamo nella piccola, splendida *Annunciazione* del 1986: l'Angelo piove da una luce dorata, con una tunica verde su cui si riflettono i baluginii d'azzurro della veste di Maria, isolata in uno stupito chiarore. Fra di loro, figure che si negano a un'indagine umana degli sguardi, due gigli; sullo sfondo, lo sfaldarsi di una possibile geometria d'interni nelle liquide ombre di una mondanità sollevata all'indefinitezza, alla necessità di una lettura puramente spirituale.
Da quella sostanza di colore, da quella materia informale nascono le serie di lavori (tempere e affreschi intelati) dedicate negli ultimi venti anni al tema della *Genesi*; e nelle migliori tra esse, come nella *Creazione del mondo. Secondo giorno* (*E Dio disse: «Sia il firmamento nel mezzo delle acque e separi le acque dalle acque»*) del 1996, sembra davvero di rileggere il senso delle parole che Francesco Arcangeli dedicava alla poesia delle "paste" di colore di Jean Fautrier ("un qualche cosa di tenero e spesso, un oggetto quasi allo stato fetale, al limite dell'informe", da cui emerge "una grafia volata dal pennello") ed alle opere di quelli che lo storico dell'arte bolognese definiva gli "ultimi naturalisti": "Penso che non si illudano, dipingendo, di esser soli a creare nel mondo; e che il mondo esca fatto dal loro pennello. Lo ricevono, lo amano, lo patiscono. L'aria, la stagione, la vita della carne, la vita dello spirito: *Deus, sive natura, sive substantia*".

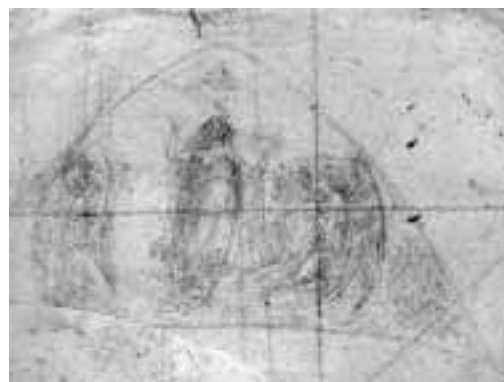
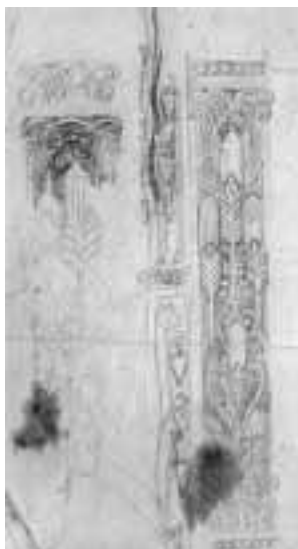
Fulvio Dell'Agnese

Genesi. Creazione del mondo. Secondo giorno (*E Dio disse: «Sia il firmamento nel mezzo delle acque e separi le acque dalle acque»*), particolare, 1996, affresco intelato.

Catalogo opere

Catalogo opere

Studi, 1910-1911, Parrocchiale di San Giorgio, Claut (PN).

Studi per le decorazioni della navata e della facciata esterna, 1927, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie (PN).

Bozzetti per la volta del coro (opera non realizzata), 1920-1925, Santuario della Madonna delle Grazie, Motta di Livenza (TV).

Angelo con rami di ulivo **(al centro dell'affresco raffigurante la** ***Morte di San Leonardo*****), 1922, Parrocchiale di San Leonardo Valcellina (PN).**

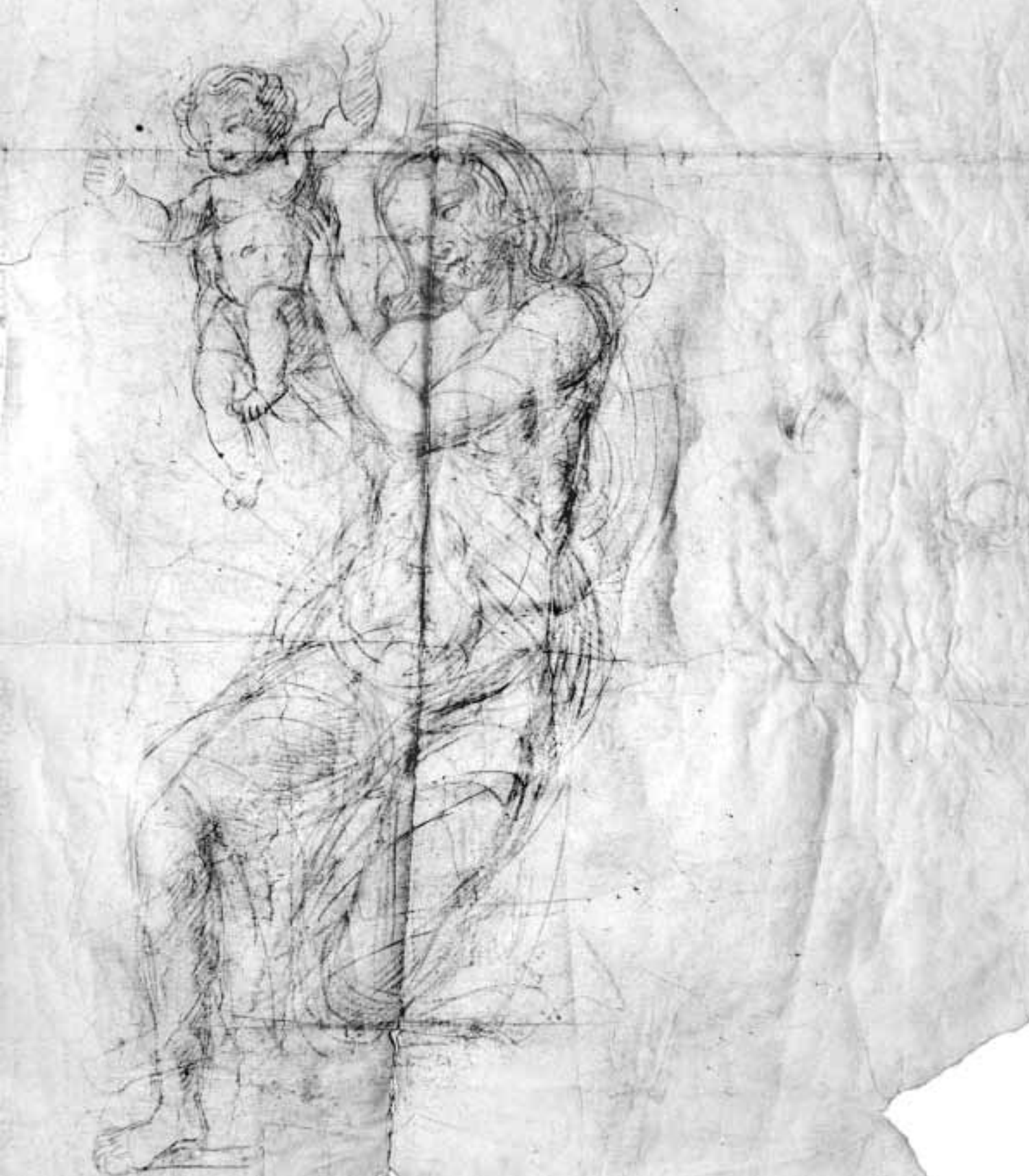
Studio, 1924 circa, Chiesa di San Giorgio, Chions (PN).

Studi per gli affreschi absidali, 1925-1927, Parrocchiale dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia Martiri, Maniagolibero (PN).

Studi per gli affreschi del catino absidale e della navata, 1933-1937, Chiesa di Ognissanti, Camino al Tagliamento (UD).

Studi per il soffitto della navata (1941) e per la Cappella del Crocefisso (1926, 1932, 1940), Chiesa di San Giorgio, Pordenone.

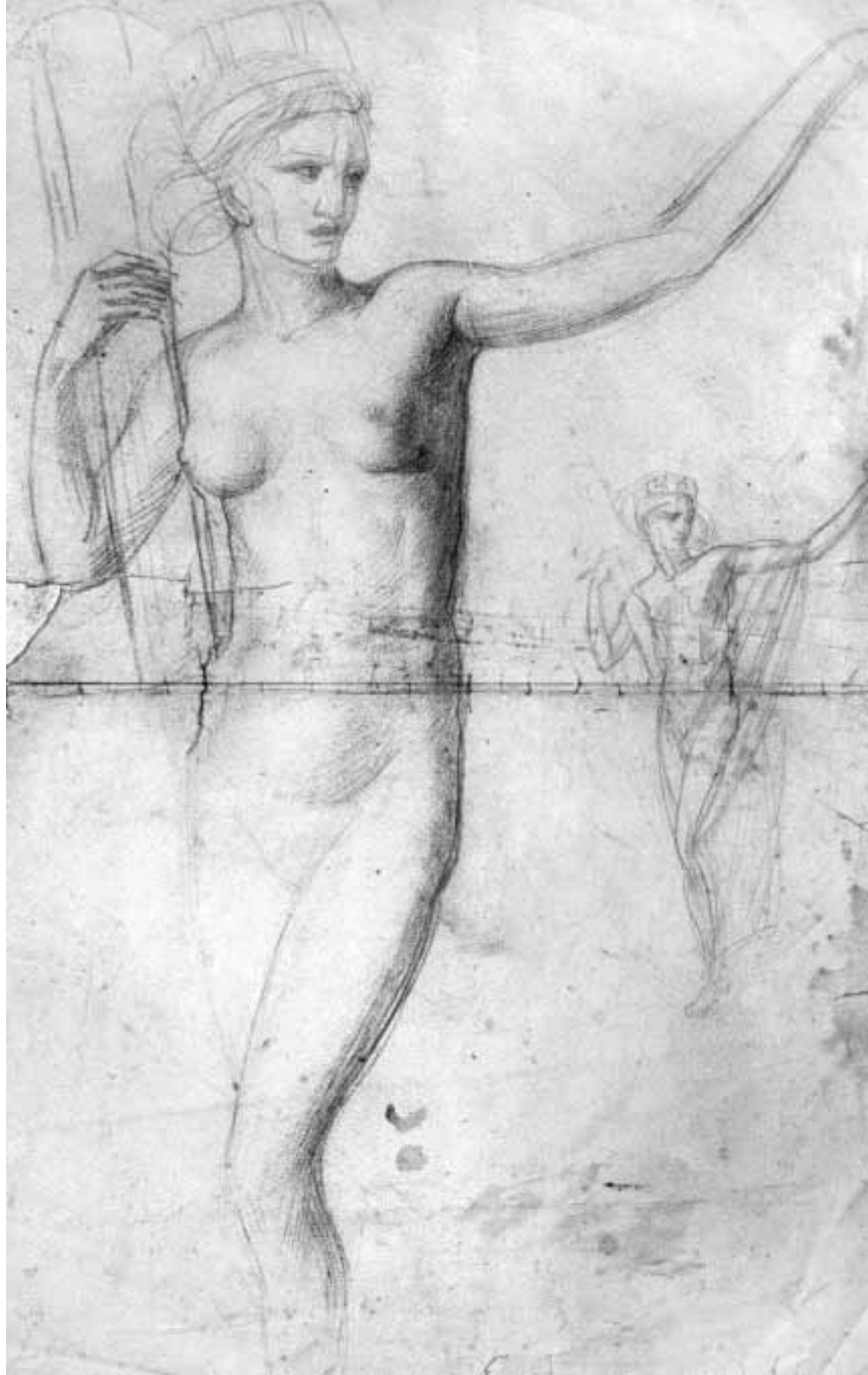
Studi per gli affreschi absidale, 1929, Arcipretale di San Mauro Martire, Noventa di Piave (VE).

Studi per gli affreschi del catino absidale, 1929, Parrocchaile, Fossalta di Portogruaro (VE).

Bozzetto per il dipinto raffigurante *San Giovanni Bosco porge l'Eucarestia a San Domenico Savio*, 1935 circa, ex oratorio dei Salesiani di Don Bosco, Pordenone.

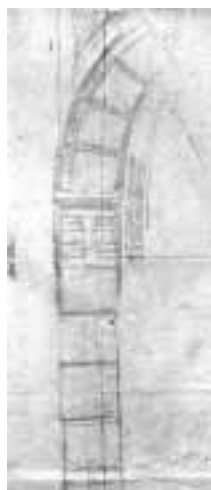
Studi preparatori per le decorazioni ad affresco, 1932-35, 1942, Parrocchaile, Santuario di Barbana, Grado (GO).

Studi preparatori per le decorazioni ad affresco, 1932-35, 1942, Parrocchaile, Santuario di Barbana, Grado (GO).

Studi preparatori per le decorazioni ad affresco, 1932-35, 1942, Parrocchaile, Santuario di Barbana, Grado (GO).

Studi di nudi femminili, di una *Virtù teologale* (*Fortezza*) e bozzetto per *Scena galante*, 1933-1937, Collezione Banca Popolare FriulAdria, Pordenone.

Studi preparatori per *Il Redentore* e *Re David*, 1934, Parrocchaile di Santa Maria Assunta, Faedis (UD).

Studi per le decorazioni ad affresco, 1937, Chiesa di San Giacomo, Ragogna (UD).

Studi per la decorazione ad affresco, 1940-1941, Chiesa del Cristo, Udine.

Studi per la decorazione ad affresco, 1940-1941, Chiesa del Cristo, Udine.

Studi per le *Allegorie delle Virtù teologali*, 1946, Parrocchiale di San Paolo di Morsano al Tagliamento (PN).

Studi per la decorazione della cappella, 1948 (?), Oratorio Villaggio del Fanciullo, località La Comina, Pordenone.

Studi per gli affreschi della navata e dell'*Assunzione*, 1946, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, detta del Cristo, Pordenone.

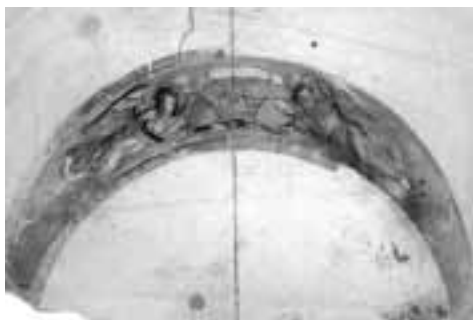
Studi per la *Pala di Sant'Amalia*, 1954, villa privata settecentesca, Pordenone.

Studi per la *Pala di Santa Rita da Cascia*, 1940 circa, Gradisca d'Isonzo (GO).

Studi vari, 1940-1941.

Studi vari.

Studi vari.

Studi vari.

Catalogo opere

Catalogo opere

Giancarlo Maggi

Volto di donna, 1954, matita su carta, cm 16x20.

Crocefissione, 1959, tempera su carta, cm 70x80.

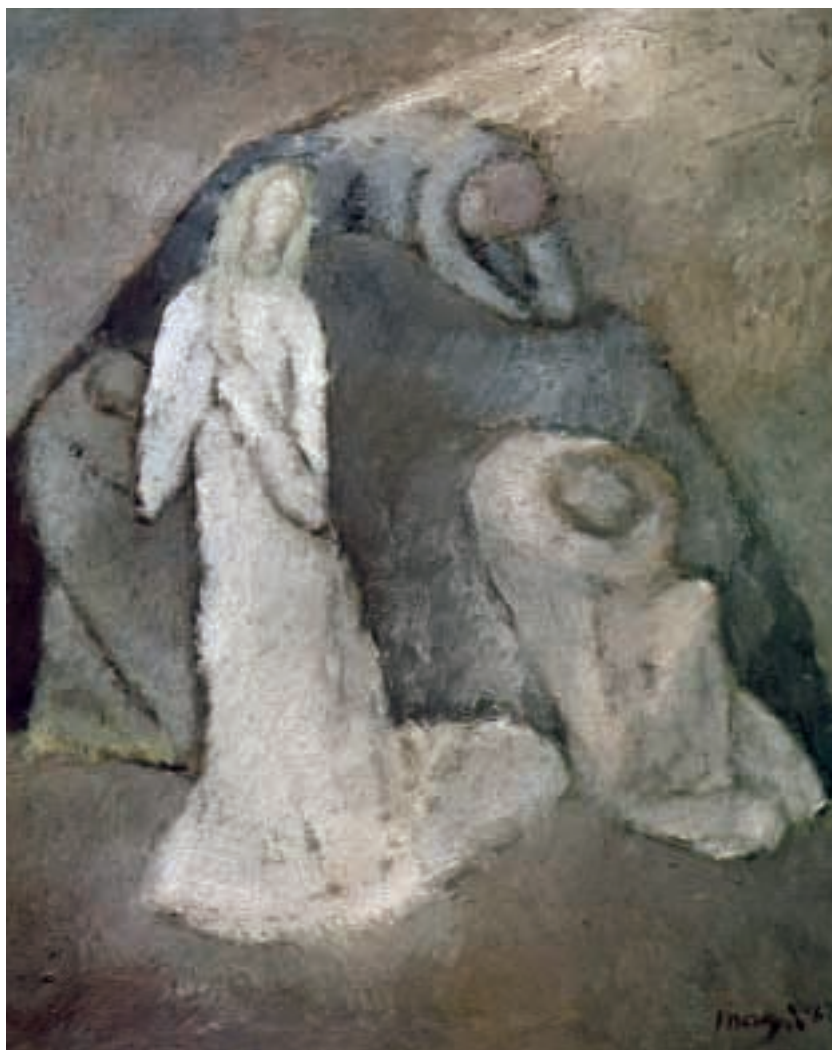
Testa di Evangelista (particolare del dipinto di Anduins), 1959, affersco su supporto di Eraclit, cm 37x47.

Natura morta con candelabro, 1961, olio su tela, cm 45x56.

Cacciata di Adamo ed Eva, 1962, olio su tela, cm 45x56.

Giuditta, 1962, olio su tela, cm 61x81.

Passaggio del Mar Rosso, 1962, olio su tela, cm 138x110.

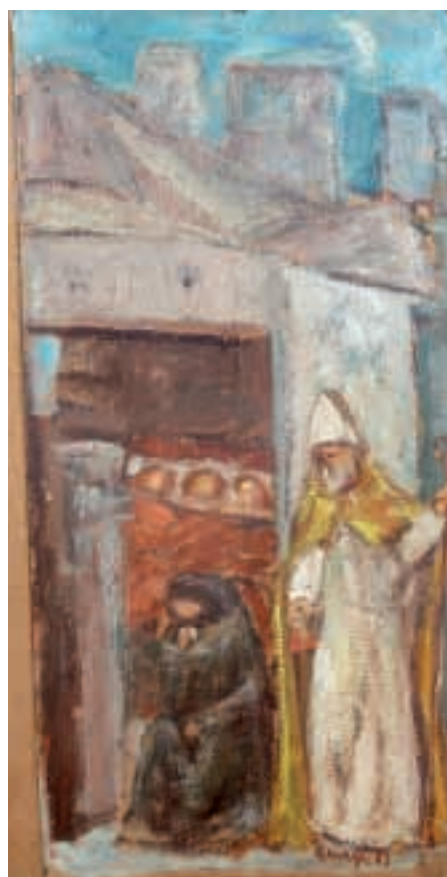
La barca di Pietro, 1962, olio su tela, cm 76x95.

Orazione sull'orto, 1962, olio su tela, cm 76x95.

David e Glia, 1962, olio su tela, cm 44x76.

Angeli musicanti, 1962, olio su tela, cm 93x75.

Natività, 1963, olio su faesite.

Angelo Annunziante, Particolare, 1963, affresco su pannello, cm 55x34.

Storie di San Nicola. Il Miracolo del grano, 1963, olio su cartone. Bozzetto degli affreschi della Chiesa di Campone.

Storie di San Nicola. Il Miracolo dellle tre sorelle, 1963, olio su cartone. Bozzetto degli affreschi della Chiesa di Campone.

San Giovanni Battista, Bozzetto per dipinto ad affresco su pannello, 1963, olio su tela, cm 44x51.

Annunciazione, Bozzetto per dipinto ad affresco, 1963, olio su cartone, cm 40x46.

Chierici, 1964, olio su tela, cm 61x81.

Organo celeste, 1965, olio su tela, cm 61x81.

Battesimo di Gesù, bozzetto, 1965, olio su faesite, cm 15x25.

Bozzetto per *il Battesimo di Gesù*, 1965, olio su tela, cm 75x102.

Bozzetto per l’affresco della Chiesa del Sacro Cuore di Pordenone, 1962, olio su cartone, cm 40x53.

Studio per *volto di Angelo*, 1963, sanguigna su carta, cm 21x30.

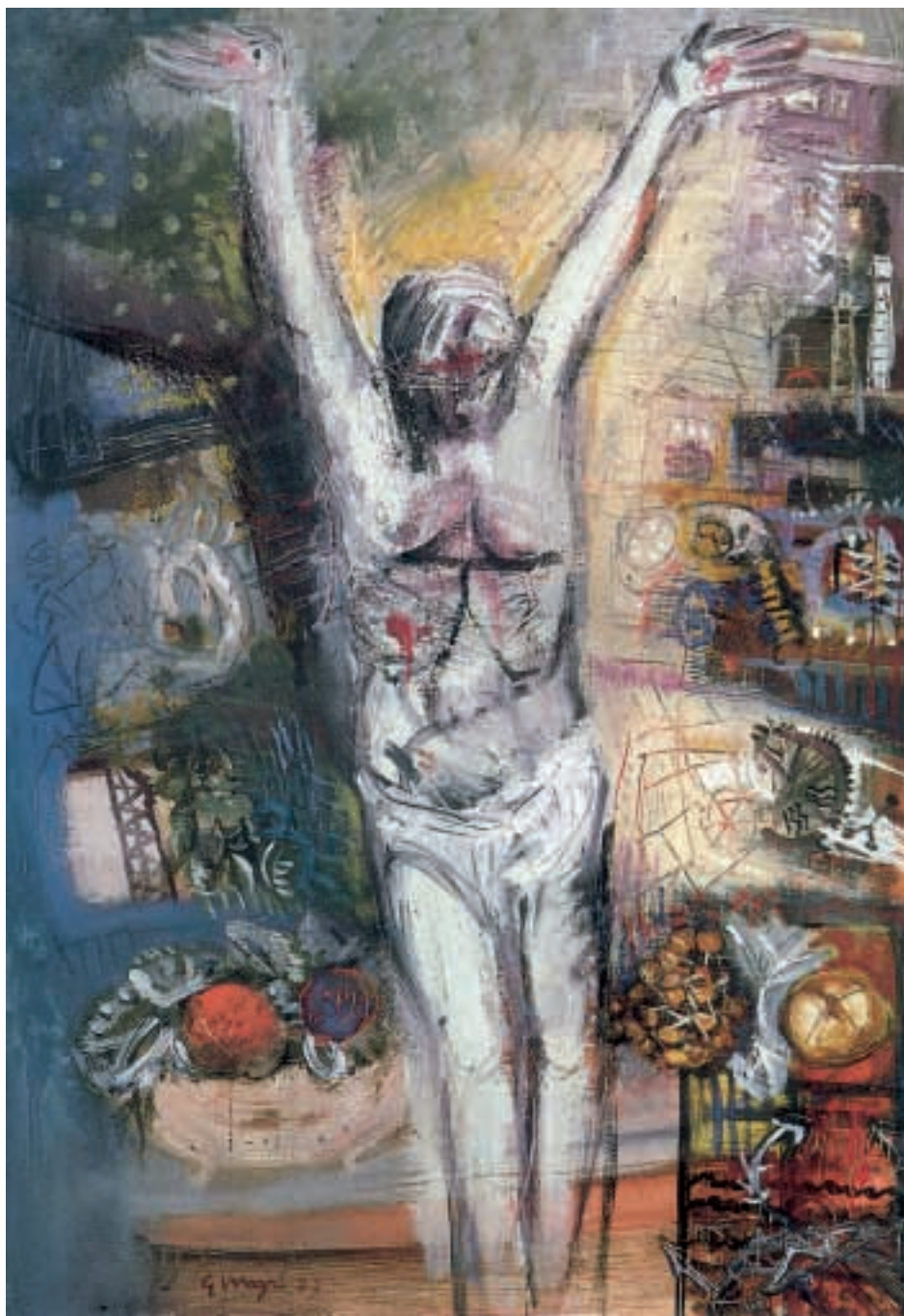
Deposizione, 1966, olio su tela, cm 45x56.

Tobiolo e l'Angelo, 1968, tempera su tavola, cm 34x78.

Genesi. Terzo giorno, 1968, tempera su carta, cm 25x12.

Genesi. Quinto giorno, 1968, tempera su carta, cm 25x21.

Studio per *Gesù crocifisso*, 1968, tempera su carta, cm 24x24.

Studio per *Angelo*, 1968, tempera su carta, cm 26x37.

Cristo oggi, 1973, affresco intelato, cm 80x120.

Cristo oggi, 1974, affresco intelato, cm 80x100.

Studi per l'*Adorazione dei Magi*, 1981, acquerello su carta, cm 14x21.

Studio per il dipinto della chiesa di tamai di Brugnera, *Beata Vergine*, 1983, affresco su pannello, cm 57x67.

Bozzetti per *Madonna della pace*, 1983, olio su multistrato, cm 12x39.

Studio per il volto di una Santa, 1965, sanguigna su carta, cm 20x30.

Studio per *l'Annunciazione*, 1965, pennarello sull acarta, cm 20x30.

Madonna della salute (fronte), 1984, affresco su pannello, cm 86x260.

Madonna della salute (retro), 1984, affresco su pannello, cm 86x260.

Sant'Agnese, 1983, affresco su pannello, cm 86x260.

Natale sacro Natale profano, 1984, olio su tela, cm 60x40.

Gesù benedicente, 1984, olio su tela, cm 87x133.

Annunciazione, 1986, affresco intelato, cm 30x40.

La Veronica, 1988, affresco intelato, cm 70x80.

La predica della montagna, 1988, tecnica mista su tela, cm 90x80.

Genesi. Cap. I. Albero della vita. L'albero della conoscenza del bene e del male, 1988, tecnica mista su cartone, cm 100x80.

Ecce Homo, 1994, tecnica mista su cartone intelato, cm 60x50.

Volto di Santa, 1994, affresco intelato, cm 50x40.

Santo Apostolo, 1994, affresco intelato, cm 50x40.

Ecce Homo, 1994, tecnica mista su cartone intelato, cm 50x60.

Ecce Homo, 1994, tecnica mista su cartone intelato, cm 50x60.

Santo Apostolo, 1994, olio su cartone intelato, cm 50x60.

Santo Apostolo, 1994, olio su cartone intelato, cm 50x60.

Natività, 1994, tecnica mista su cartone, cm 31x46.

Genesi cap. I. 1995, affresco intelato, cm 70x60.

Bozzetti per il dipinto *La carità di San Lorenzo*, 1996, tecnica mista su cartone intelato, cm 45x30.

San Bartolomeo Apostolo, 1995, cartone per vetrata istoriata, tempera su carta, cm 90Ø.

Genesi cap. I. La creazione , 1998, cartone per vetrata istoriata, tempera su carta, cm 90Ø.

La Maddalena, 1996, tecnica mista su tela, cm 70x80.

Santa Maddalena, 1996, tecnica mista su tela, cm 60x70.

Genesi. Creazione del mondo. Primo giorno, 1996, affresco intelato, cm 70x60.

Genesi. Creazione del mondo. Secondo giorno, 1996, affresco intelato, cm 70x60.

Genesi. Creazione del mondo. terzo giorno, 1996, affresco intelato, cm 70x60.

Genesi. Creazione del mondo. Quarto giorno, 1996, affresco intelato, cm 70x60.

Genesi. Cap. I. Creazione del mondo e dell'uomo, 1996, tecnica mista su tela, cm 110x130.

Albero della vita. L'albero della conoscenza del bene e del male., 1996, tecnica mista su tela, cm 130x110.

Genesi. Cap. I. Creazione del mondo e dell'uomo. 1998, tecnica mista su cartone, cm 90x70.

Genesi. Primo giorno, 1998, tecnica mista su tela, cm 90x80.

In principio Dio creò il cielo e la terra., 1998, tecnica mista su carta, cm 70x60.

Genesi. Terzo giorno, 1998, tempera su cartone, cm 90x70.

Genesi. Quarto giorno, 1998, tempera su cartone, cm 100x65.

L´occhio di Dio, 1999, affresco intelato, cm 80x70.

L´occhio di Dio, 1999, tecnica mista su tela, cm 90x80.

Volto di Cristo, 1999, affresco intelato, cm 80x60.

Volto di Cristo, 1999, affresco intelato, cm 80x70.

Volto di Cristo, 1999, affresco intelato, cm 80x70.

Volto di Cristo, 1999, affresco intelato, cm 60x50.

Sofferenza di Cristo per l'uomo, 2002, affresco intelato, cm 80x80.

*Genesi. Cap. I, 2*002, affresco intelato, cm 60x50.

Genesi. Primo giorno, 2002, affresco intelato, cm 80x60.

Genesi. Secondo giorno, 2002, affresco intelato, cm 80x60.

Genesi. Terzo giorno, 2002, affresco intelato, cm 80x60.

Genesi. Quarto giorno, 2003, affresco intelato, cm 60x50.

Genesi. Quinto giorno, 2003, affresco intelato, cm 60x50.

Genesi. Sesto giorno della creazione, 2004, tecnica mista su tela, cm 70x100.

Genesi. Creazione del mondo, 2004, tecnica mista su tavola, cm 60x45.

Madonna col bambino, 2005, affresco intelato, cm 50x60.

Madonna col bambino, 2005, affresco intelato, cm 50x60.

Madonna col bambino, 2005, affresco intelato, cm 50x60.

Volto di Santa, 2005, tempera su carta, cm 20x30.

Roveto ardente, 2009, tecnica mista su cartone, cm 30x40.

Roveto ardente, 2009, tecnica mista su cartone, cm 30x40.

Bozzetto per *Gesù crocifisso*, 2006, semiaffresco su pannello, cm 25x35.

Luce morente di una cattedrale, 2010, tempera su tavola, cm 97x59.

Ultimi riverberi di luce sui resti di una cattedrale, 2010, tempera su faesite, cm 93x61.

Genesi. Primo giorno, 2012, affresco intelato, cm 154x110,5.

Genesi. terzo giorno, 2012, affresco intelato, cm 154,5x111.

Genesi. quarto giorno, 2012, affresco intelato, cm 154x110.

Genesi. quinto giorno, 2012, affresco intelato, cm 146x110,5.

La Trinità, 2013, affresco intelato, cm 150x230.

resurrezione, 2013, affresco intelato, cm 200x300.

Resurrezione, 2011, bozzetto per vetrata intoriata, tempera su carta.

Il divino forestiero, 2013, affresco intelato, cm 130x185.